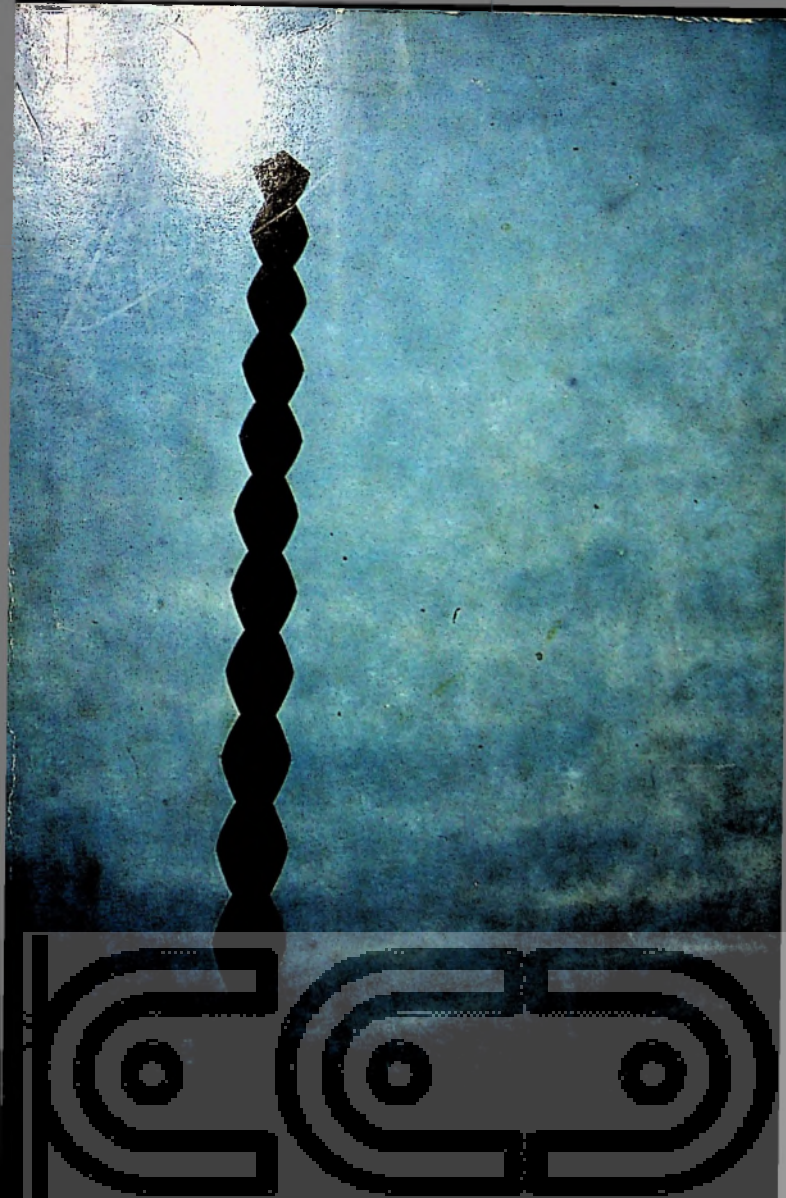




PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

COPERTA
CONSTANTIN BRÂNCUȘI
« Coloana infinită »



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU,
DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

181

2-1976

SUMAR

CENTENARUL BRÂNCUȘI

DAN HĂULICĂ: **BRANCUSI OU L'ANONYMAT DU GÉNIE**

Au centre absolu de la sculpture; L'oeuvre d'art: un crime parfait; Sagesse et vaillance de la terre; Technologie et création; Géométrie organique; Un grand « oui » à la face du monde; « La chair est triste, hélas! »; Nostalgie de la nature, Un classicisme au delà du classique • 4

Planșe cu fotografii de Dan Er. Grigorescu.

RAFAEL ALBERTI TRADUCÎND POEZIE ROMÂNEASCĂ

MIHNEA GHEORGHIU: *Recorrido*, traducção por Rafael Alberti • 33

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

AL. PALEOLOGU: *Ov. S. Crohmălniceanu — Continuiate și construcție critică • 34*

PICTURĂ ȘI ISTORIE

THEODOR ENESCU: *Un itinerar semnificativ, Virgil Almășanu*

VIRGIL ALMĂȘANU: *Detalii din proiectul pentru Teatrul Național*

Foto: Eugen Lupu • 40

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ **TOAMNA PATRIARHULUI**

Roman, fragmente, cu desene de Tudor Jebeleanu • 41

ANDREI IONESCU: *Un veac de singurătate-cronica unui mit* • 58

CORRESPONDENȚĂ DIN HAVANA

OMAR LARA: Concursul «Casa de las Américas»-1976. *Însemnările unui membru al juriului* • 77

MARIA SIMON

STRUCTURI ȘI DEZVOLTĂRI SPAȚIALE

DAN HĂULICĂ: *Anatomia vidului* • 79

RIMMA KAZAKOVA

Tălmăcirii de VIRGIL TEODORESCU

O dimineață românească, • 82

Mult am umblat, Deși ai nume de bărbat, Ce tinerețea nu mi-a dat, Eu nu pot da copacilor suflare, Pe baricadele iubirii, Umerii tăi putea-vor să-ndure?

PROBLEME ALE TRADUCERII

ANDREI BREZIANU: *Engleza din unghiul analitic și practic* (pe marginea unui breviar al traducătorilor de Leon D. Levițchi) • 87

ATELIER STUDENTESC

Grupa 667 A engleză

Institutul de limbi străine, București

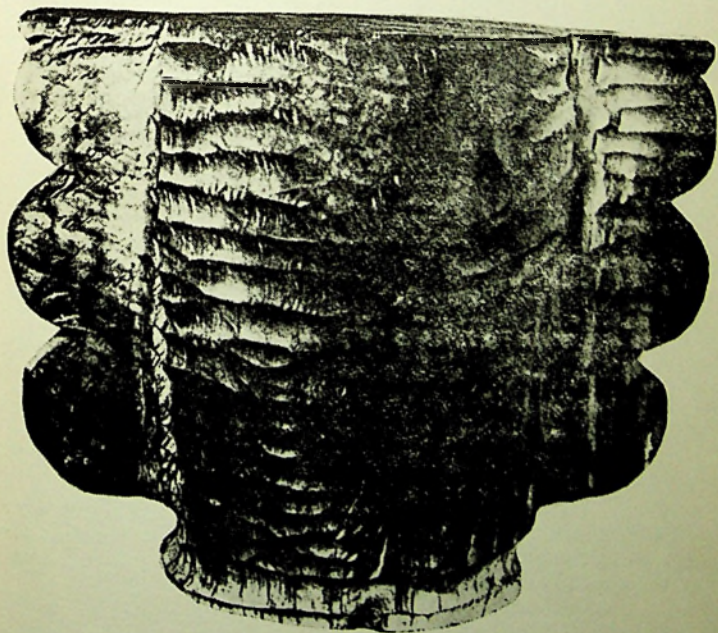
Tălmăcirii din KENNETH PATCHEN

ȘTEFAN STOENESCU: *Kenneth Patchen și uitările de sine ale poeziei* • 90
Urșii portocalii, O, rîule de foc, Elegie pentru făuritorii de cîntece, Cît de bătrînă e lumea, Pentru mama mamei mele, De ce să fie ciocîrlii?, Ca să fii sfînt, fii pe deplin tu însuși, poeme • 91

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

«Galaktika» și literatura de science-fiction din România (Ágoston Hugo) • 96

CENTENAR



BRÂNCUȘI

« N'entrez que si vous êtes géomètre »

« On doit toujours s'excuser de parler peinture » — disait Valéry ; qu'il me soit permis d'ajouter, il en va de même pour la sculpture, d'autant plus qu'il s'agit d'un artiste qui a fait sienne la règle d'or du silence.

Mais s'il est donné à Brancusi de choisir cette loi sévère, son œuvre s'exprimant à sa place, avec une infaillible clarté, — nous nous trouvons malheureusement obligés de troubler cette inexorable austérité, par des paroles.

Il y a un vide bruyant, un vide de manifestes stériles, de verbalisme ingénieux et provocateur, qui depuis nombre d'années ravage l'art contemporain ; il existe une pédanterie du néant, qui va jusqu'à la farce totale. A l'opposé, le silence de Brancusi est le fait d'une profonde plénitude.



BRANCUSI OU L'ANONYMAT DU GÉNIE

« Les choses ne sont pas difficiles à faire, ce qui est difficile c'est de nous mettre en état de les faire » — affirmait le sculpteur. Ce qui se manifeste dans ses propos c'est la gravité d'un rituel, qui le relie aux incantations de coutumes immémoriales, attirant par une messe laïque la présence de la beauté. Pareillement, la paysanne qui prépare la teinture naturelle pour ses tapis pratique une innocente magie ancestrale, vitupérant conventionnellement contre quelqu'un, afin que ne soit pas brouillé le mariage des couleurs. Ainsi, les mythes fondamentaux ne se récitent pas à tort et à travers ; dans les sociétés archaïques, il n'est permis de les employer qu'à des moments rigoureusement établis, afin que le charme ne perde pas son pouvoir. Ainsi, chez Brancusi, le geste artistique a la puissance envoûtante d'abolir le temps profane, il nous ramène aux

origines primordiales, où Connaître et Pouvoir sont inextricablement confondus.

Au centre absolu de la sculpture

Avec Brancusi, on se situe au centre d'un problème que je me permets de nommer le classicisme de l'exotique. Exotique, face à l'expérience historiquement constituée de l'art européen, cet artiste, aux racines ancrées au plus profond des zones populaires, a donné naissance à un classicisme entièrement nouveau. «Tu as transformé l'antique en moderne», lui disait jadis Le Douanier Rousseau. Il aurait pu dire: «Tu as fait de l'exotique le plus pur classicisme du siècle». Il me sembla naturel, il y a presque deux ans, de voir — dans les affiches et les photos qui annonçaient les *Panathénées de la sculpture mondiale* — se profiler sur Athènes, tel un emblème triomphal, un bronze de Brancusi: *Le coq, saluant le soleil*. Il est le classique de la sculpture moderne, comme Cézanne fut le classique de la peinture. Parmi les grands représentants de notre siècle, seul Brancusi se dresse au centre absolu de la sculpture. Les autres restent inexorablement sous le signe du multiple; alors que le classique est un. Cézanne et Brancusi restent les paradigmes de l'équité sans pareil dans l'art.

Mais le classicisme de Brancusi est loin du simple geste livresque. Plus vieux que l'Hellade, l'esprit de son art émerge des profondeurs de notre terre, de ce foyer de civilisation thrace où la science contemporaine découvre les racines mêmes de l'ornement sévère grec — celui des vases de haute époque, du type Dipylon; et cela s'explique par l'origine nord-danubienne de la vague de peuplades qui formèrent l'invasion dorienne. Ses ancêtres thraces réalisaient à leur manière rude un classicisme ouvert sur une géométrie d'incommensurables horizons; Zamolxis, leur dieu de lumière, n'avait aucune effigie qui pût être amenée à Rome, pour preuve de victoire. Le fondateur de notre archéologie moderne, esprit de grande envergure, Vasile Pârvan — s'appuyant sur des analogies toponymiques et sur des témoignages matériels — entrevoyait la présence de potiers et de forgerons transylvains au delà du Bosphore, dans la couche VII de la cité de Troie. Le jour où l'on disposera d'une étude définitive des vestiges légués par la préhistoire, on pourra découvrir le filon qui rattache Brancusi à l'immense richesse d'un trésor ancestral. Ainsi, chez Cézanne, on retrouve — et cela peut paraître étonnant — un lien inattendu avec les couches profondes des civilisations disparues; au Musée d'Aix-en-Provence, par exemple, la statuaire ligurienne locale, du

III^e siècle, antérieure donc à la conquête romaine, semble annoncer — les devançant de plus de deux millénaires — certains traits d'humanité gauche et torturée, qui figurent sur les toiles de Cézanne. Les grands artistes viennent de loin, remontant d'insoupçonnables profondeurs.

Chez Brancusi, ces profondeurs ne sont pas du domaine de l'ombre. Dans son art, il s'agit, au contraire, de condenser la lumière. Pour enfanter ces volumes ramassés en eux-mêmes, ces noyaux précieux ont dû être décortiqués de leur couche d'ombres ; c'est ce qui fait que la *Muse endormie* ressemble à un fruit d'inégalable pureté, mûri sur un orbe astral.

Toutefois, cet univers solaire de Brancusi est tout autre que l'univers anthropomorphique de l'art grec. Dans les thèmes de ses œuvres, il est connu — et Carola Giedion-Welcker l'a souligné — que l'animal l'emporte nettement sur l'homme. Ce trait nous porte plutôt vers l'antique Asie, vers le monde saturnien de la Mésopotamie. La Bête, en Assyrie, en Perse, terrible et gigantesque, juchée sur les chapiteaux, lançait à l'homme un âpre défi. Alors que la Grèce — du moment où elle commence à se définir — fait de l'homme son motif à peu près unique, objet de noble apologie. La Grèce classique craint généralement la présence de la Bête, du monstrueux, du démoniaque. Entre les animaux, seul le cheval fut estimé digne de figurer sur les frontons du Parthénon ; le cheval, qui assume superbement l'intelligence du zoologique. Brancusi, par contre, n'hésite pas, lorsqu'il s'agit de figurer les zones inférieures du biologique, le poisson, la tortue, le phoque. Mais tout en procédant de la sorte, évitant les préjugés du classicisme grec, il diffère foncièrement des autres sculpteurs contemporains comme Miró, Max Ernst ou Lipchitz. La poésie de ces derniers, surtout sous la poussée du surréalisme, exalte l'irrationnel. Miró se plaît à donner à ses formes des protubérances issues de la nuit obscure des forces chtoniennes, pareilles à une inquiétante germination. Et le *Capricorne* de Max Ernst apparaît étrange bien qu'organique, tel un mélange de règnes, d'un fantastique bestial et lunaire. Par contre, dans ce même musée, le bois sculpté par Brancusi, intitulé *La Bête nocturne*, aux arêtes adoucies, a quelque chose de cordial, qui n'effraye pas. Chez notre sculpteur, l'oiseau, le poisson ne tiennent pas du bestiaire, ses animaux ne sont que geste, pureté et présence.

« Tout ce que le classicisme se refuse d'intégrer risque de se retourner contre lui », écrivait André Gide. C'est un des signes originaux du classicisme brancusien que de ne pas éviter les zones sous-humaines ; mais il atteint leurs sombres grottes surtout pour y découvrir l'apollinien.

Brancusi n'élude pas simplement l'irrationnel, en fermant les yeux. Tel un Orphée, aux yeux infailliblement fixés sur la création, il a le don de charmer les bêtes, dans un oubli total de soi, qui le fait remonter vers les sources de vie, où il n'existe aucune différence codifiée entre bête et esprit. Brancusi dépasse les dichotomies du classicisme, celles de la Grèce, en un élan plein d'astucieuse innocence. On le devine goûtant l'imprévu de ces renversements. De la plus glissante mollesse, il extrait le définitif : le phoque est un *Miracle*, parce que devenu sphinx, sans expression et sans orgueil. Brancusi atteint à la gravité de l'Égypte sans le défi pharaonique, adressé aux siècles. Son art est ancien, comme sa *Tortue*, et en même temps plein de l'enfance des perpétuels commencements. Ici, rien de la jeunesse sublime des têtes caractéristiques pour Bourdelle, infiniment plus grec sous ce rapport. L'enfance que Brancusi s'est plu à exalter est l'âge sans vieillesse du monde, celui de la nature. C'est l'âge d'une collectivité humaine qui a traversé des millénaires en communion avec la nature, ainsi qu'il a été donné à notre peuple de le vivre. C'est pourquoi, dans les formes les plus fermées, circulairement, sphériquement fermées, Brancusi réalise l'art le plus ouvert de notre siècle. C'est pourquoi le *sujet* est, chez lui, une autre face de l'*objet*. Un seul pas, et la *Muse endormie* se transforme en *Nouveau né*, la rêverie *subjective* devenant création *objective*.

C'est pourquoi le geste coutumier de cet artisan modeste — ainsi qu'il se plaisait à se considérer — est un geste démiurgique. Il ne veut pas créer, de manière spécialisée, de l'*art*, — hostile à la division qui, depuis la Renaissance, autonomise douloureusement les valeurs. Il crée dans l'absolu, au delà de ces compartiments. L'artisanat de Brancusi est une cosmogonie.

L'œuvre d'art: Un crime parfait

Chez Brancusi, tout est œuvre, pas seulement les sculptures, mais tout l'atelier, avec ses bancs, taillés dans des troncs massifs, avec les chaises qui pourraient être de robustes socles, d'une géométrie originale, avec ses tables de pierre rondes, austères, comme d'antiques autels. Elles semblent appeler l'offrande de formes vierges, marbres ou bronzes d'un ovale incorruptible, têtes reposant en silence sur ces dalles. Elles sont pareilles à un astre rêveusement déposé dans la paume géante du monde.

Et voici — toujours dans l'atelier reconstitué à Paris, au Musée d'Art Moderne —, d'autres objets, en bois ceux-ci, boules à deux anses, hémis-



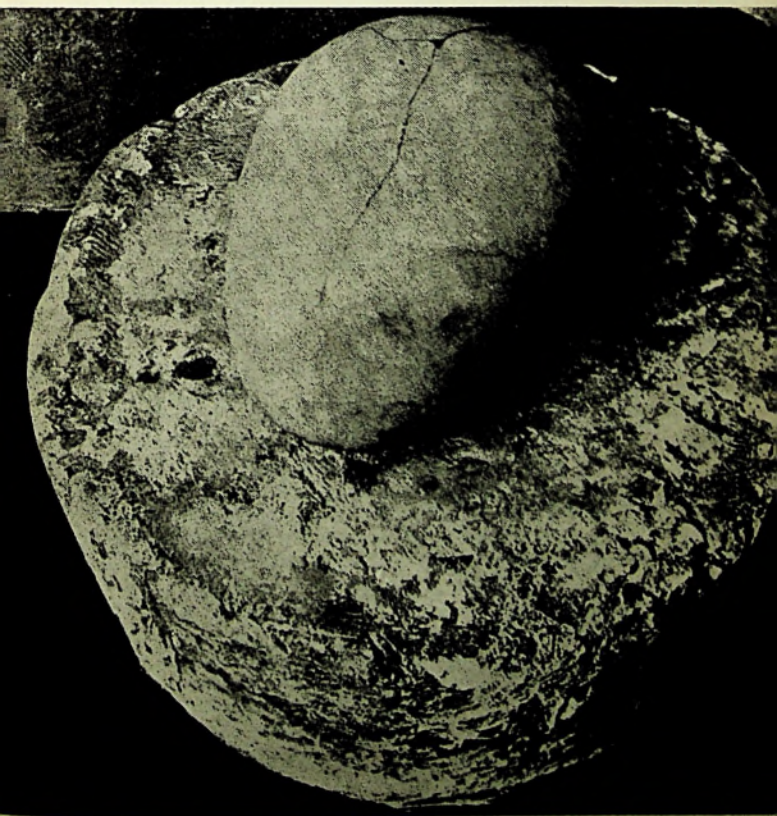
phères pleines et dures, — comme des noyaux lourds, comme de sombres soleils, — taillés dans une matière ancienne. La hache du maître reste fichée dans une poutre, lui-même nous regardant du haut d'une image, patriarcal — avec une sorte de bonnet de laine sur la tête, — amène et pénétrant. Dans cette ambiance caractéristique, où se trouve toute la biographie de Brancusi, rien toutefois n'est simplement *biographie*.

Tout en caressant, avec un scrupule infini, les surfaces irradiantes de ses bronzes, méditant au fil des années la croissance de ses sculptures, le vieillard leur donnait un caractère de calme nécessité. Il lui fallait 15 ans pour achever une œuvre — disait-il. Si de son atelier il a fait une forme de création, cela n'a pas été afin de consacrer l'arbitraire de la spontanéité.

Rien de provisoire, cet atelier n'a jamais voulu être une étape sur la route vers le musée, un point d'embarquement des sculptures vers une destination glorieuse. Comme nous sommes loin de tant d'ateliers célèbres, le grand atelier anversoïse de Rubens, par exemple! Là, tout invite à imaginer le départ des énormes toiles, semblables à des voiliers poussés vers le large, dans une cérémonie bien régie: une embrasure grandiose, comme celle d'un hangar, spécialement aménagée, un balcon dominant l'atelier, où montaient les invités, les clients, pour voir sortir les toiles. Au contraire, chez Brancusi, toute l'ambiance appelle le recueillement, cette atmosphère rustique, dépassant toute ostentation spectaculaire, a un accent de gravité.

Assurément, son atelier cherche à mettre en valeur les œuvres, l'artiste y changeant leur place avec un soin infini, à la rencontre de la lumière. Si cela implique une mise en scène, elle est soumise à un scénario d'une objectivité impersonnelle. Dans un groupe d'artistes qui faisaient l'éloge de la subjectivité créatrice, Brancusi a lancé cette définition paradoxale: «L'Oeuvre d'art: un crime parfait». Sans tache, ni trace — sans tache, ni trace d'auteur. Silence donc sur les déchirements intérieurs, silence sévère réprimant toute indiscrétion égotiste! Quand on a dégrossi la *Table du silence* — d'après le projet de Brancusi —, quelqu'un a trouvé bon de graver sur le tambour de pierre, avec une évidente ostentation, le nom de l'artiste; consterné, Brancusi s'est senti alors obligé de raser une couche du tronc de pierre, pour chasser toute trace impure de velléité individualiste.

Chez Brancusi l'œuvre est totale, engloutissant la biographie — mais pas dans le sens de l'expression complète du Moi, de la subjectivité, mais



dans le sens d'une vastité objective. Sa force sans angoisses tendait vers l'anonymat de la nature.

C'est pourquoi, par Brancusi, l'art contemporain accomplit le premier grand geste rédempteur, apte à résoudre la crise de l'individualisme. Rappelons-nous tant de nobles aspirations inefficaces, comme celle de Van Gogh, rêvant aux « tableaux qui devraient être réalisés afin que la peinture actuelle soit entièrement elle-même », pour atteindre à la hauteur des sculpteurs grecs ou des musiciens allemands d'autrefois. « Ils dépassent la force d'un individu isolé, ils seront donc probablement créés — disait encore Van Gogh — par des groupes qui coordonneront leur activité, pour mener à bien une idée commune ». Et, troublé par l'harmonie des vieux maîtres japonais, leur mode de vie modeste et solidaire, Van Gogh berçait une nostalgie d'esprit phalanstérien. Bien entendu, la valabilité de telles solutions est discutable. Mais ce qui est indiscutable, c'est le débat de conscience qu'elles reflètent : exigence impérieuse — et aujourd'hui encore plus — de vaincre la dispersion individualiste, si nous voulons rejoindre la cohérence des grands styles du passé. « L'individualité, cette petite propriété, a absorbé l'originalité collective », reconnaissait Baudelaire. « C'est le peintre qui a tué la peinture ». Par Brancusi nous apprenons justement à restituer à l'Art ce que l'Artiste lui avait abusivement dérobé.

« Près de lui tout paraissait simple, clair et facile », raconte une de ses élèves. « Il aimait le travail collectif ». Son pouvoir de *démiurge* était exempt de pathétisme, plus près, au fond, du sens originaire, étymologique, du terme. A ma connaissance, il ne lui est jamais arrivé d'exalter les cathédrales médiévales avec la ferveur d'un Rodin, qui a trouvé des paroles admirables pour rendre hommage aux tailleurs de pierre, à leur robuste labeur, à leur esprit d'équipe. Mais, dans sa propre création, Rodin reste justement un sommet fascinant de l'individualisme. Son génie agité clôt une époque ; tandis que Brancusi ouvre celle dans laquelle nous vivons.

Mais le problème ne se réduit pas à la coopération entre artistes, à l'organisation du chantier plastique. Il s'agit des racines de la création, il s'agit de se confondre dans les sources de force de tout un peuple. En se dépassant, « en se détachant de soi » — comme le préconisait Brancusi —, en annulant l'orgueil des étroites limites individuelles, le sculpteur plongeait dans les profondeurs où se forment les grandes synthèses collectives. Comme, dans les contes, le Poisson aux Ecailles d'Or résume toute l'espèce et la mobilise magiquement, chez Brancusi aussi, le *Poisson* tournoyant contient en soi, miraculeusement, la somme de tous les poissons,

un sens primordial, qui rassemble la force d'âme de toute une collectivité millénaire. Abolir le subjectivisme signifie pour Brancusi non pas opérer une réduction, mais, au contraire, dilater son être moral, afin qu'il atteigne l'ampleur fabuleuse de tout un folklore.

Il va sans dire, Brancusi répond à une grande nécessité du siècle, qui a conduit vers les sources ancestrales plus d'un créateur illustre — Paul Klee, par exemple, capable d'extraire des échos subtils du réservoir d'expériences de l'Afrique, Matisse, curieux de l'entendement plastique de l'Orient depuis l'icône russe jusqu'à la miniature persane, enfin Picasso et Derain, enthousiastes de l'art nègre. Ce qui, chez les autres, représentait un geste médiat et un apport en quelque sorte exotique, était chez Brancusi existence immédiate. Il n'avait pas à s'éloigner pour découvrir de telles sources ; il les portait en lui-même, elles chantaient perpétuellement dans son âme. Il était étranger à toute crispation, révolutionnant l'art par un geste heureux, avec la plus modeste cordialité. De là, sa répugnance programmatique envers toute tension véhémence, envers la *terribilità* de Michel-Ange. Même quand il touche au domaine de l'étrange, dans ses sculptures en bois—Socrate, la *Chimère*, la *Sorcière*—Brancusi est sarcastique, il n'est pas terrible.

Mais une telle cordialité contient des significations insoupçonnées. Car le paradoxe est celui-ci : le plus décanté des arts du siècle, la formule la plus extrêmement pure, d'une pureté mallarméenne, nous apparaît à l'antipode de la « gratuité ». Cette stricte inexorable ouvre l'ère du fonctionnel.

Sagesse et vaillance de la terre

La première œuvre cruciale de Brancusi était destinée à une tombe du cimetière de Buzău. Il avait découvert, après des années de recherche, le son rigoureux et imprévisible qui est le signe des grandes certitudes. Fini le frissonnement impressionniste des surfaces, fini tout ce qui aurait pu devenir dynamisme épidermique et pittoresque. Finies les traces de l'école, des professeurs de type académiste, qui lui avaient décerné des certificats élogieux. Brancusi allait de l'avant hors de toute complaisance, une flamme sévère ayant épuré sa création des scories du hasard et de l'habitude. C'était l'année où le ciel du pays était traversé par une flamme immense, qui avait purifié tant de consciences d'artistes. C'était en 1907.

Je ne veux pas faire de biographisme abusif, mais la coïncidence des dates semble révélatrice. La première hardiesse de l'art brancusien ne

peut pas être tenue pour étrangère à cette révolte profonde du monde de laboureurs auquel appartenait par naissance le sculpteur. L'image de recueillement funéraire créée alors par Brancusi — ce tronc austère et anonyme, modeste et cependant tenace, cette veille agenouillée, pure et ferme — on ne pourrait les imaginer en tant que simple tombeau d'un monsieur quasi-inconnu de Buzău. Onze mille victimes formaient comme un Christ, écartelé sur une croix grande comme un pays. Pourquoi ne pas découvrir dans la *Prière* de Brancusi le premier monument de ce vaste martyr?

Parti affronter le monde, Brancusi portait en lui les douleurs et la puissance de notre terre natale. Il n'oubliait pas ceux de Hobitza et se fâchait s'il était appelé « Monsieur », lorsqu'il revenait parmi les siens. Pour les héros tombés pendant la Première Guerre, il aurait voulu ériger un monument bâti comme une fontaine ; n'ayant pu le faire à Pestisani, il a élevé, en échange, plus tard, à Targu-Jiu, la *Colonne* glorieuse qui couronne son œuvre. Trente ans avaient passé depuis 1907, l'émotion ramassée, grave, de ce bronze agenouillé, se développait maintenant dans une verticale sans fin, la douleur dénudée et muette se transformait en une élévation triomphale. Un critique sagace, Werner Hoffmann, l'a appelé à juste titre « anneau de conjonction entre la terre et l'espace universel ». Mais il a eu tort d'y voir « un signe de rédemption », parce que le dialogue entre ciel et terre se porte chez Brancusi en d'autres termes, exempts d'humilité chrétienne parce que la terre n'a aucun péché à racheter. Elle est sage dans un sens primordial, plus ancien que toute métaphysique.

Voici la sculpture de pierre du même nom, que Brancusi envoyait à Bucarest en 1909 ; voici la *Sagesse de la Terre*, gauche et définitive, comme seules peuvent l'être les chefs-d'œuvre. Candide, son accent est implacable. Elle reste humblement blottie, ramassée sur elle-même, pierre, on dirait, polie par le temps ; et cependant idole radieuse, elle défie le temps avec une sorte de joie lointaine et secrète.

Cet accent de stricte primordiale et d'éternité explique les rapprochements inattendus que la sculpture de Brancusi a pu inspirer. Détail éloquent — la *Demoiselle sophistiquée* est, elle-même, d'une conception tellement fondamentale, en dépit de son nom, que nous la retrouvons comparée aux *Vénus* aurignaciennes, ancêtres préhistoriques de toute synthèse sculpturale. La *Demoiselle sophistiquée*, près de la *Vénus* de Lespugue, qui compte près de vingt millénaires, — René Huyghe les rapproche dans un mon-

tage significatif, dans son célèbre ouvrage, *Dialogue avec le visible*. Ce n'est pas jouer avec d'ingénieuses coïncidences, que de mettre en rapport des pièces apparemment dissemblables. D'ailleurs Malraux compare les arcades immenses des yeux de *Mademoiselle Pogany* aux sourcils impérieusement tracés du *Goudea* sumérien.

Mais c'est encore René Huyghe qui, dans son dernier volume *Les puissances de l'image*, présente Brancusi comme «le grand précurseur du dynamisme contemporain, des courbes de flexion et de tension qui font l'orgueil de l'architecture et de la technique d'aujourd'hui». «Avec lui, la sculpture ne se borne plus, comme dans Carpeaux ou dans Rodin, à porter un défi à sa donnée statique par l'évolution du mouvement; elle exprime son principe générateur. *Maïastra*, par exemple, offre les courbures mêmes que l'aérodynamique a imposées aux mobiles les plus rapides: véhicules, avions ou fusées.»

Il offrait à l'imagination technique des formes qui à peine plus tard allaient se trouver réalisables: par exemple, «le bolide vertical, prêt à jaillir» que représente l'*Oiseau* brancusien. Les nouvelles structures de l'architecture, émancipées du système de volumes statiques, l'invention miraculeuse des formes dynamiques, des formes ainsi dites «aplexiques», la souplesse du béton, ses victoires exaltantes, chez Nervi, Gillet ou Niemeyer, toute cette révolution, Brancusi l'appelle après soi, la préfigure dans la logique hardie et pure de ses volumes.

Entre le passé le plus incroyablement éloigné et le noyau perçant de l'avenir — se placent les valences cachées dans la synthèse de Brancusi; ce fils de paysans d'Olténie, qui venait d'un pays arriéré, au point de vue industriel, «éminemment agricole», est le symbole d'une grande vocation, pas seulement dans l'ordre de l'art, mais dans celui de la civilisation en général.

Cette terre sait oser, l'art de Brancusi est inaugure une nouvelle civilisation de l'objet.

Songeons aux premiers pas de notre sculpteur à Paris, au début du siècle. L'époque manquait de style, c'était le temps des industries laides, le métal n'avait encore donné que des performances d'ingénieurs, des ferronneries du type Tour Eiffel, — architectures d'exposition, avec je ne sais quel air provisoire et toutefois vieillot, exprimant un optimisme sans substance. Les innovations dans les arts décoratifs — selon la formule *Secession* ou ses équivalences — étaient d'un goût affecté, aussi impur

que l'éclectisme chargé, prétentieux, *fin de siècle*. L'époque manquait de goût, parce qu'elle n'avait pas le courage de l'ingénuité. « Nous sommes pourris d'art confondu avec le respect du décor » — allait dire Le Corbusier vers 1920, résumant une situation qui était d'autant plus oppressante aux alentours de 1900. Il fallait régénérer l'aspect de la vie quotidienne, il fallait chasser l'habitude du bric-à-brac décoratif. Il fallait créer une amitié nouvelle entre homme et objets.

Brancusi a réussi cela avec une autorité sans pareil : le décor « de musée », agréable à la sculpture antérieure, semblait bâtard et cadavérique, comparé à ces œuvres qui créent autour d'elles un autre espace, plus cordial et plus frais. Ces sculptures qui ne se veulent pas respectées, que Brancusi offrait aux hommes afin qu'ils jouent avec, sans être intimidés par la présence de l'œuvre d'art. On peut imaginer, en effet, sans commettre un non-sens, des enfants chevauchant le *Miracle*, appelé aussi le *Phoque*. Parce que ces sculptures, tout transcendantes et radieuses qu'elles soient, ont la saine franchise de se reconnaître objets. Il y a en elles une évidence révélée pour la première fois, de vérité inéluctable, robuste et transparente, comme l'œuf de Colomb. De là, quelque gratuites qu'elles soient, elles semblent adaptables aux exigences les plus directes du décor quotidien.

Brancusi, c'est connu, n'aimait pas le confort octroyé par la technique. Mais il rejoignait la technique — et voulait rivaliser avec — dans sa tension essentielle, dans son besoin d'intransigeante objectivité ; il aimait souligner la précision *contemporaine* vers laquelle il aspirait dans ses réalisations. Dans ceci, dans cet amour du fini, dans ce scrupule d'une netteté sans tache, il aurait pu coïncider avec les esthéticiens de la machine : « On juge la peinture au décimètre, la mécanique au dixième de millimètre », écrivait Fernand Léger. Mais, dans Brancusi, rien de l'impression d'un auxiliaire, d'un produit dérivé, d'une froideur technique, apparents dans les efforts de certains contemporains tels les constructivistes hollandais du groupe *De Stijl* — dont Theo van Doesburg —, qui transposent avec ostentation, dans des meubles, l'esthétique orgueilleusement géométrique de Mondrian. Chez Brancusi rien n'est utilisable du point de vue *prototype* industriel ; mais sa sculpture a une telle densité essentielle, une telle clarté fascinante, que ces pièces uniques sont dignes d'être des *prototypes* au sens philosophique du mot : modèles exemplaires vers lesquels on peut imaginer que tend perpétuellement la totalité des objets. Avec Brancusi l'esthétique de l'objet s'élève jusqu'à devenir *mythologie*.

Par cela, son art conserve à l'objet une chaleur ineffablement concrète ; il est *nature*, quelque mathématisées que soient les formes, quelque convergentes avec les aspirations aiguës de la technique. Solidaire, en partie, avec l'effort des cubistes de rationaliser la forme vivante, il évite cependant de la mécaniser, comme cela arrive dans le *Cheval-Machine* de Duchamp-Villon.

La technique et la beauté se rejoignent chez Brancusi plutôt dans le sens originaire, celui de la Grèce ancienne, qui employait le même terme, de *techne*, pour art et artisanat ; la culture n'était pas pour lui accumulation encyclopédique, elle était une robuste efficacité intellectuelle. Dans ce sens, comme jadis Léonard, non par curiosité illimitée, mais par intelligence ingénue, il piétine les frontières qui séparent didactiquement les divers domaines. «Il existe en toute chose une vérité ultime» disait le sculpteur. On n'y découvre pas une prudence circonspecte — la sage *mediocritas* horatienne «*Est modus in rebus, sunt certi denique fines . . .*»), mais l'aspiration à dépasser tout conformisme, l'aspiration d'aller au fond des choses. «Le sens de la mesure» était, chez lui, le sens des *proportions primordiales* du monde, «l'équité absolue», à laquelle il identifiait le beau, comprend la plus franche hardiesse. Ce fils de paysans a réalisé une magnifique synthèse.

Technologie et Création

Selon une ancienne distinction saint-simonienne, il existe des époques *critiques* et des époques *organiques*. Avec ses victoires et ses tristesses, l'époque moderne aura été une époque critique, dominée par l'impatience d'un cérébralisme nerveux. Aspirons intensément — il en est temps — à la cohésion et à la calme puissance d'une époque organique.

On trouve impliquée dans le geste critique une force d'affirmation, dont nous doutons souvent ou même prenons peur. Nous lui préférons la coquetterie d'une ainsi dite «lucidité», qui n'a d'autre courage que celui de «démystifier» à tout prix, même en risquant une chute vers la plus indiscutable facilité. Mais ce n'est pas un honneur pour l'intelligence critique, de jouer ainsi, de manière nihiliste et trop prévisible, ressemblant à une sorte de Saturnin hilare. L'investiture du sens critique est plus haute, «la lucidité» à laquelle il est appelé ne peut se réduire à un *alibi* irresponsable, à un divertissement sarcastique de l'intelligence. C'est une lucidité qui s'intègre en une existence largement synchronique, acquérant la force non pas de «démystifier» stéréotypement, mais,

au contraire, d'engendrer des mythes : délivrant l'idée des attaches de l'impatience dissociative, de l'obsession polémique, de l'agitation ingénieuse, — en faisant, par contre, un être inépuisablement vaste et en même temps concret.

Descendre ainsi, vers les zones profondes d'où peuvent jaillir les grandes créations collectives, — est d'autant plus important, que notre époque voit paraître avec insolence des « mythes » du type *mass-media* — créations d'une espèce très douteuse, alimentées plus d'une fois par des besoins publicitaires. S'enorgueillir de ces produits de la publicité — au fond, une servitude de l'époque moderne —, gonfler jusqu'à des dimensions murales — comme fait actuellement Roy Lichtenstein — des images de bande dessinée, des comics, reproduisant jusqu'à la trame typographique, cela ne signifie pas « monumentaliser » le quotidien, mais, au contraire, asservir plus fortement l'homme, le soumettre plus explicitement aux techniques vulgaires de la publicité.

« Le peuple n'est pas encore avec nous » — dit Paul Klee, dans une formule connue, qui exprime la nostalgie de certains grands artistes du siècle. Un nouvel accord, plus profond, entre l'artiste moderne et les masses, exige que nous dépassions certains préjugés du XIX^e siècle, mais avec une attention toujours en éveil pour sauvegarder la valeur qualitative des moyens employés. Les foules doivent être engagées dans l'acte artistique en premier lieu par les voies objectives les plus efficaces, par l'urbanisme et le dessin même des formes industrielles. Cela ruine l'individualisme traditionnel, cela introduit un facteur de *reproductibilité mécanique* dans l'âme même des critères esthétiques, obligeant à reconsidérer les rapports entre *unique* et *série* dans la création d'art.

Ainsi se trouve ouverte, pour l'esthétique, la possibilité de mettre en valeur l'élément répétable dans la création, ainsi se trouve ouverte la possibilité de comprendre l'art moderne en tant qu'art populaire. Parce que l'uniformité sérielle, de type industriel, n'est pas la seule alternative qui tient devant la création moderne : l'art folklorique est pareillement un art des séries ouvertes, et non pas de l'objet unique, un art qui comporte cependant une décantation millénaire, une définition de plus en plus épurée, vérifiée dans le temps. Comprendre le répétable — implique dans tant de moyens modernes — pas comme une abolition du qualitatif, mais comme un simple renoncement à la subjectivité individualiste — tels sont les sens auxquels peut nous faire méditer l'expérience de l'art folklorique.

Un art surtout, comme celui du paysan roumain, qui ne survit pas, mais qui vit, réellement — comme le faisait observer Henri Focillon, ce fin connaisseur de notre folklore. « Fidèle aux conversions qui sont la règle de son style — c'est toujours Focillon qui le dit —, cet art n'est jamais systématique. Il a l'air d'avoir été inventé la veille ».

Cet anonymat, ancestral et vivace, a pu offrir à Brancusi l'exemple d'un art géométrique, objectivement transparent, marqué par le mépris pour la surenchère individualiste — et en même temps mystérieusement irréductible, évitant avec élégance la monotonie de la série industrielle.

Géométrie organique

Il existe une géométrie qui, loin d'abolir la vie, l'assume. A cette géométrie appartient l'art décoratif roumain, géométrie d'une clarté sans rien de pédantesque. Parmi des peuples dont le goût est dominé par l'ornement *descriptif*, du domaine des formes naturelles, seul le folklore du paysan roumain s'affirme nettement géométrique.

Mais la régularité de ses lignes laisse transparaître une inflexion heureuse, — tel le *clinamen* des atomes de Lucrèce — apte à rendre vital le déterminisme de la raison ; correctif ineffable, frisson de sensibilité, intervention discrète au moment où la géométrie menace de devenir stéréotype. Ainsi, la plus noble sobriété n'est jamais aride et la simplification la plus austère, jamais monotone. Dans ses témoignages caractéristiques, la géométrie de notre folklore est d'essence *organique*, comme celle qu'on retrouve dans les objets créés par Brancusi.

Quelle meilleure preuve à cet effet que la *Colonne sans fin*, œuvre maîtresse érigée aux confins des Carpathes, à Targu-Jiu ? Passant de la sculpture à l'architecture, l'artiste n'a pas eu à s'imposer renoncements ou options : l'œuvre de Targu-Jiu est, au contraire, l'expression suprême des grandes motifs dont sa sculpture est pénétrée. Cette verticale métallique, sévère et nue, qui se refuse à toute intention narrative, qui n'est escaladée par aucune des volutes inépuisables des bas-reliefs ornant les colonnes romaines, s'avère, au contraire, d'une richesse sans pareil. Dans ce tronc géométrique, Brancusi encastre, en quelque sorte, la guirlande de ses thèmes figuratifs ; ils sont là, secrètement présents dans l'abstraction même de cette architecture. C'est le zig-zag, catégorique et triomphal, du Coq, c'est la coiffure en étages de *Mlle Pogany* — celle du marbre de

1931. Il suffit de renverser la tête et de reculer à une distance convenable, pour voir les losanges se superposer sans se toucher, toute la colonne se convertir en une infinité d'Oiseaux, de *Maïastras*, gonflant leurs poitrines, véritable nuée verticale, échelle fabuleuse élançant sa courbure vers les cieux. Si l'on s'approche pour embrasser d'un seul regard deux ou trois modules, du tronc métallique surgit la puissante silhouette du *Roi des Rois*. Comme dans les fameux raisonnements de l'antique Zénon d'Elée, toute distance parcourue par une flèche est infranchissable, se trouvant divisée à l'infini par la pensée, cette colonne implantée dans le sol roumain porte en elle une fantastique abondance de significations, d'incalculables hypostases et rappels à l'œuvre de Brancusi. Elles ne sont pas le jeu de l'imagination, ni même une simple promesse virtuelle. Un appareil photographique manié avec une intelligence avertie peut les fixer de manière révélatrice; c'est ce qui apparaît sur certaines images remarquables, prises par le photographe pénétrant et sobre qu'est Dan Er. Grigoresco; ses images ont le mérite d'illustrer, sous des angles multiples, le caractère de synthèse sans précédent de cette superbe Colonne, véritable répertoire secret des motifs chers à Brancusi; la concision de la géométrie s'avère miraculeusement chiffrée.

Les mesures mathématiques de la Colonne offrent d'ailleurs des surprises vraiment significatives. Les éléments octaédriques, le module dont la répétition engendre ce rythme vertical, mesurent chacun environ 180 centimètres, taille moyenne d'un homme, preuve frappante du classicisme foncier de Brancusi. La hauteur totale étant de 29,33 mètres, il résulte, entre la dimension du module et celle de l'ensemble, le rapport de 16,2; ce qui est, précisément, multipliée par 10, la valeur du nombre d'or. Nous voilà au cœur d'un domaine vénérable et fondamental, celui de la « proportion divine », tant célébrée par de grands penseurs. Brancusi y accède, non par la spéculation mathématique, mais par une sagesse primordiale et ingénue. Et un autre détail à retenir — les arêtes de ces volumes octaédriques sont légèrement arrondies; ainsi, au Parthénon, toute ligne droite, verticale ou horizontale, se trouve légèrement incurvée, soumise à une heureuse correction; chez le grand artiste que fut Brancusi, la rigueur géométrique possède une ineffable inflexion vitale.

C'est l'une des tâches que nous nous sommes assignées, celle de relever les rencontres secrètes qui unissent le classicisme de Brancusi — et du terroir dont il est issu — à celui de l'Hellade. Un pilier de bois de sa maison natale: au point où cette verticale soutient la toi-

ture, l'artisanat paysan trouve un joint comparable, par son caractère strict et délicat, à la noblesse du chapiteau grec.

Pareillement, les stries taillées dans cette latte de bois d'une église d'Olténie sont telle une cannelure, ferme et vibrante.

Un grand « oui » à la face du monde

Le caractère organique de cette géométrie, cette tension latente distinguent infailliblement Brancusi de la plupart de ses successeurs directs ou indirects. Prenons au hasard l'assemblage de corps lisses qui se retrouvent chez Cascella — ces sphères guillotinées par des formes carrées, blocs de pierre retenus par des griffes. De telles simplifications géométriques se rattachent toujours, de quelque manière, à Brancusi. Mais le tout se réduit à une mécanique d'aspect lisse et laiteuse; il semble s'agir plutôt d'un montage, souvent ingénieux mais dénué d'une tension authentique. On a tort d'oublier que la pureté de Brancusi est la cristallisation d'un magma, perceptible dès l'époque du début, dans les portraits d'enfants: une matière amorphe et cependant aux aguets, tendue vers quelque chose d'autre, vers la forme sur le point de naître. La vie confuse rêve de clarté: de là, le timbre grave des géométries auxquelles atteindra Brancusi.

Et, incontestablement, ceux qui essayeront de *démistifier* sa géométrie risquent de prendre le chemin d'une gratuité, d'une fantaisie autrement fragile que la pureté de Brancusi. Prenons, par exemple, un autre sculpteur italien, un Arnaldo Pomodoro. Il construit d'amples sphères métalliques polies avec soin, des volumes plus plantureux que ceux de Brancusi, mais dont la perfection géométrique n'est pas sans rapports avec l'exemple brancusien. De larges zones de ces surfaces sont à dessein rongées, laissant voir, à l'intérieur, des cercles hérissés de dents rectangulaires, comme celle d'un engrenage, ou de pointes cunéiformes. L'œuf parfait de Brancusi se trouve donc brisé, le ver rongeur de la destruction gisant dans la pureté de la sphère. Pomodoro veut capter en elle l'informel. C'est, implicitement, une réplique à Brancusi; la sphère est une simple écorce et son intérieur s'avère industriel et multiple; tandis que pour Brancusi l'unité sphérique est raison suprême, se rattachant, à travers les âges, à un concept d'harmonie cosmique, — ce concept selon lequel, dans Origène, les élus se présenteraient au Jugement Dernier sous forme de sphère — symbole, entre tous, de parfaite intégrité. Mais la démonstration de Pomodoro, cohérente avec élégance, demeure plutôt une brillante fantaisie d'architecte. Dans les zones

où ces surfaces baillent, une autre sphère polie se dessine, imbriquée dans la première; ouverte à son tour, elle laisse également voir une mécanique lamellée. Toujours grattant la pureté de la géométrie, le sculpteur finit par arriver à une sorte d'industrie fictive, semblable à cette fameuse invention chinoise des billes de plus en plus petites, introduites à l'infini l'une dans l'autre. Cet acharnement à repousser la géométrie dans le relatif reste autrement gratuit que la recherche d'absolu chez Brancusi. Sa géométrie, à lui, est une quintessence de vie.

En opposition avec les tendances baroquisantes qui se proposent pour but une sculpture organisée sur les vides, l'art de Brancusi représente un effort de signe contraire. Son sentiment cosmique ne s'affirme point par la tendance à la diffusion spatiale, contrairement, sa sculpture est l'art de la concentration nodulaire, structurée selon un principe de convexité. Ce qu'il recherche c'est le noyau irréductible de la forme et de la pensée.

Dans le tableau de Jérôme Bosch qui se trouve à Venise, le *Paradis* s'offre aux yeux comme une sorte de tunnel verdâtre, vide étrange aspirant les regards. Le paradis, dans la sculpture de Brancusi, n'est pas celui d'une perfection de signe négatif, mais d'affirmation positive. C'est là que se trouve la racine de l'opposition radicale, typologique, qui sépare Brancusi de Picasso. Ce génie du sarcasme et de la négation représentait pour Brancusi — il le confessait — une expression démoniaque.

« Le contre vient avant le pour », avait dit Picasso. Brancusi, en échange, croyait que « la forme et les proportions équilibrées sont le grand Oui » — une grande certitude face au monde et à la vie. L'art de Brancusi est, par essence, un art affirmatif.

« La chair est triste, hélas! »

Il m'est arrivé d'écouter, sur une bande magnétique battre un cœur. Aucun tumulte de symphonie beethovenienne n'aurait pu surpasser en pathétisme ce chant vital, cette implacable cadence des soupapes s'ouvrant et se fermant sans arrêt. C'était irrésistible et terrifiant. Dans une alternance de contractions musculaires, l'enregistrement révélait une puissance étrange et démesurée. On écoutait la Vie dans sa course inconsciente, on se demandait, étonné, où peut se nicher tant de force indomptée, dans un pauvre lambeau de chair. Nul sentiment d'impudeur de violer un secret: le cœur retentissait avec une amplitude incomparable, tel le chant de l'univers.

Ainsi agit un grand sculpteur : dans la matière inerte il ausculte le cœur du monde.

Ce son, irrépressible et grandiose, il est étonnant de le retrouver même chez Henry Moore; dans l'une de ses œuvres, lui, qui n'a aucun respect pour l'anatomie classique, a voulu suggérer dans le bois « les battements et la fonction d'un cœur humain ». Par contre, combien d'anatomies traditionnelles qui manquent de cœur, combien de carcasses inutiles, — tels des fruits vidés, malencontreusement rejetés par l'immense tronc du monde !

Jadis, aux débuts de la statuaire grecque, l'anatomie portait un accent de franche découverte, un charme unique d'aurore. Chaque pas sur cette voie marquait une conquête; si la jambe de la statue avançait, brisant le hiératisme de la frontalité, c'était parce que l'homme se dirigeait, curieux, confiant, vers la vie. L'âme du héros s'ouvrait sur le monde, avec la définition anatomique de son torse, avec la présence plus souple des muscles dans le bloc de pierre. Anatomie, voulait dire alors découverte frémissante du monde — poésie heureuse. Elle se dévoilait d'ailleurs avec le sourire qui naissait sur le visage des statues. « Ils ont inventé la poétique du bonheur » — a dit des Grecs, à juste titre, August Wilhelm Schlegel. Ce qui évoque Apulée, formulant à la fin de l'antiquité, le caractère distinctif des dieux de la Grèce : « ils aiment danser »; et Nietzsche, reprenant : « Je ne saurais croire en un dieu qui ne danse pas ».

De même, pendant la Renaissance, l'anatomie avait le pouvoir de figurer le cosmos, de l'enfermer comme dans une lentille, par la courbe musicale d'un corps resplendissant. Le nu portait un accent primordial, de connaissance. Dans la *Vénus* de Botticelli émergeant de l'onde, la Renaissance, comme dans une naissance première, découvrait l'éternelle jeunesse du monde.

L'anatomie offrait la métaphore suprême de cette poétique, ouverte sur le cosmos.

Plus tard, le culte de l'anatomie est devenu une écorce vide, une forme renfermée et opaque, soustraite aux résonances cosmiques; parce qu'il n'était plus qu'une simple survivance, par la mort de l'idéal qui avait donné vitalité et ferveur aux anatomies d'autrefois. La tristesse de Michel-Ange provient du sentiment de cette crise, qu'il est le premier à éprouver. « La chair est triste, hélas ! » — semblent dire, presque quatre siècles avant Mallarmé, les grandes anatomies de la période de maturité

de Michel-Ange. La chair se fanait, — la belle, la jeune carnalité de la statuaire grecque et de la première Renaissance . . . *David* était encore semblable à la Grèce, en tant que sentiment du nu, tandis que la *Nuit* annonce la fin d'une époque, un grand arc historique qui se ferme. Et voici les dernières *Pietà*, infiniment graves, celle de l'Académie de Florence, par exemple, avec je ne sais quelle âpreté paysanne. Nous sommes loin de la célèbre *Pietà* de San Pietro, des années de jeunesse; disparue la perfection classique, disparue toute nostalgie olympienne, nous nous trouvons plutôt sous le signe sans espoir de Saturne. La belle chair de la Grèce est broyée, morte, on sent avec une bouleversante acuité que ce torse pend, parce que la vie s'en est écoulée goutte à goutte.

L'anatomie ne pouvait plus être une mythologie heureuse, le Baroque paraissait, avec sa frénésie de supplices, avec ses développements bestialement plantureux, chez Jordaens ou même chez Rubens. L'idée quittait l'enveloppe de beauté du corps, — pour preuve les grands intérieurs de la peinture, El Greco, Rembrandt et Vermeer, artistes radieux, fulgurants ou géométriques, mais jamais possédés par l'orgueil de l'anatomie. Le mythe organique représenté par l'idéal du beau corps s'écroule sur la table de dissection de Rembrandt, dans son extraordinaire *Leçon d'anatomie* du Rijksmuseum. Comme dans ce tableau d'une cruauté mélancolique et rêveuse, comme des peaux épluchées de part et d'autre du cerveau, la couverture de la perfection anatomique est séparée du noyau de l'idée. Le culte plastique de l'anatomie pouvait encore engendrer des œuvres réussies, mais ne pouvait plus stimuler aucune découverte capitale.

Voilà pourquoi, de Michel-Ange jusque vers 1900, la sculpture européenne n'a plus connu de génies marquant un point cardinal, ainsi que cela s'est produit en peinture aux grands peintres: parce qu'elle était fidèle à un anachronisme esthétique. C'est ce que Brancusi a clairement compris. Son mépris devant les « bifecks » était beaucoup plus qu'une attitude de polémique spectaculaire. Brancusi avait saisi une des grandes nécessités de développement, celle d'élargir l'objet de la sculpture au delà du corps humain, d'offrir à cet art la force d'une vaste communion avec l'univers — au delà des formes limitées de l'anatomie.

Bien entendu, ce serait simplifier arbitrairement, que minimiser certaines belles œuvres qui ont jalonné le domaine de l'anatomisme sculptural, à travers les deux ou trois derniers siècles. Mais à l'époque moderne, l'accent de la découverte fulgurante et la profonde ferveur de la création ne sont plus liés de manière inextricable au culte de l'ana-

tomie. Rodin lui-même, chez qui d'ailleurs la force innée du génie était supérieure à la conscience esthétique, se montre grand là où il piétine les complaisances de l'anatomisme; ce n'est pas dans les nus d'aspect glissant, genre *Éternelle idole*, mais dans *L'Homme qui marche*, cette inoubliable image où la chair pleine de nodosités, comme une étrange pelote d'énergies, commence à être *nature*, pas simplement *anatomie*; ou dans le *Balzac*, forme sans muscles, corps de menhir, borne à la frontière de notre siècle que scrutent les fantasmes auxquels il a donné naissance. Tandis que chez Renoir, dans ses bronzes généreux, le nu devient emblème de la plénitude et image de la Terre, animée par une grave respiration mythologique.

Tel est le fond du problème: capter l'infini du monde dans ces formes fatalement finies, propres à l'art statuaire; fêter dans la sculpture les fiançailles de l'homme avec les éléments, inscrire cet art dans la chaîne d'une communion cosmique.

Pour l'esprit apollinien, spécifique à la sculpture grecque, Nietzsche considérait essentiel « le principe d'individuation ». Mais ce principe ne convient pas à la grande sculpture. A son point de suprême tension créatrice, la Grèce le dépasse, Phidias, réconciliant les antinomies, apporte à l'apollinien l'ampleur vitale du dionysiaque. Au Parthénon, dans le calme des courbes qui ondoient sur les frontons, circule, irréprensible, la vie de la terre et celle du firmament. Le marbre dénommé *Séléné* est une figure robuste et pourrait être le fruit d'un astre. Aux coins, hénissent triomphalement les chevaux immortels de l'Aurore et de la Nuit, dont les têtes dépassent le cadre triangulaire. La géométrie du fronton est pleine des échos sans fin du monde, les draperies des figures couchées ont le cours des rivières, l'homme qui représente un fleuve est riche d'une tension jeune, superbe et dynamique, dans son modelé il n'y a que mouvement insaisissable.

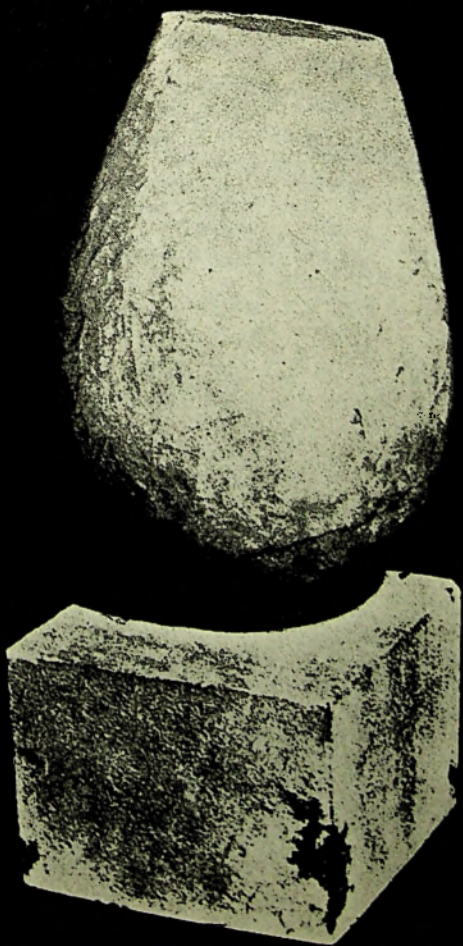
Dans la fixité ingrate d'une géométrie triangulaire, de fronton, Phidias a infusé une savante fluidité héraclitéenne. Tout se tient infailliblement, les marbres mutilés se rattachent en profondeur, par le secret de courbes vitales d'une beauté souveraine, capables de défler toute velléité isolatrice, toute précaire individuation. L'homme, chez Phidias, est solidaire de l'univers.

Comment formuler, en termes nouveaux, après plus de deux millénaires, l'accord fondamental entre l'homme et le monde? C'est la question

que suppose l'art de Brancusi, la question qui définit son classicisme essentiel. Ce classicisme appelle à lui la vastité spatiale. Dans le catalogue de l'exposition de New York, en 1933, une *Colonne sans fin* était désignée par ces mots : « Projet de colonne qui, agrandie, devrait soutenir la voûte céleste ». C'est — on peut dire — une précieuse indication de lecture, qui oblige, dès le premier regard, d'imaginer l'œuvre dans l'espace. De même, *L'Oiseau dans l'espace* — le titre en soi est significatif — portait l'explication suivante : « Projet d'oiseau qui, agrandi, emplira le ciel ». Jamais, matériellement, une sculpture n'emplira le ciel. Et Brancusi, d'ailleurs, classique ici encore, était plus préoccupé par les proportions, que par la dimension en elle-même, que par le quantitatif proprement dit. Mais ses œuvres sont des métaphores du cosmos — c'est cela que signifient ces sous-titres.

Quand il veut être anatomique avec ostentation, Brancusi fait un *Ecorché*, ouvrage exemplaire d'ailleurs, en tant que pièce didactique, un exercice où l'artiste s'interdit toute joie de la découverte. Dans la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange on trouve un saint Bartholomé, écorché selon la légende, qui tend au Christ une sorte de sac lamentable, sa propre peau. Mais l'écorché porte les traits de Michel-Ange lui-même, il en est l'un des autoportraits les plus plausibles. L'observation la plus acharnée signifie donc là douleur subjective, confession pathétique. Chez Brancusi, cette cruauté de l'observation anatomique est objective, absolument impersonnelle, elle s'impose à ne rien dire sur l'âme de l'artiste; ou plutôt elle raconte la volonté de se détacher des prestiges de l'anatomie, par cette étude appliquée et sans illusions. Evidemment, c'est un ouvrage commandé à des fins didactiques, mais c'est en même temps un point-limite, et en cela important, qui éclaire l'attitude de Brancusi face à l'anatomie.

Certes, parmi d'autres raisons de cette attitude, il faut y voir une humble sévérité rustique, hostile au nu. Cela ne veut pas dire qu'on ne trouve pas chez Brancusi des fragments d'une belle sensualité, tel le marbre du Musée de Craiova, intitulé *Cuisse*. Dans cette pierre, sensuelle sans lascivité, jouent des sources de lumière, irradiant dans la masse du marbre une indicible délicatesse. Ou le *Torse d'adolescent*, avec sa géométrie sensuelle, faite de troncs cylindriques. Mais avant d'être anatomie, la *Cuisse* est marbre : ce qui est en premier lieu exprimé ici, dans de tels ouvrages, c'est la poésie de la pierre et du bois. Ces matériaux ne sont pas seulement un milieu que l'on doit traverser pour atteindre l'idée; chez Brancusi, ils sont devenus le sujet même de l'œuvre. Chez



lui, l'idée n'est pas intellectuelle et prisonnière de la pierre, comme chez Michel-Ange, se débattant par spasmes pour rejeter le bloc inerte, comme dans les célèbres *Esclaves* de Florence. Dans l'œuvre de Brancusi, l'idée est consubstantielle à la matière, tel un rêve animant en silence l'être profond de la pierre et du bois. Dans la pierre, dans son bloc muet, le sculpteur perçoit les rythmes de l'univers, la main qui tâte la matière ausculte la pensée secrète, le balancement de houle, en saillies et en creux, du monde. De là, l'intérêt que portait Brancusi à certaines pierres arrondies, galets énormes, qu'il allait jusqu'à mettre en valeur dans le jardin de son atelier de 1937—1938, de Targu-Jiu: ces pierres tassées, ramassées sur elles-mêmes, les unes vieilles et aveugles, comme d'étranges êtres lunaires, d'autres dans lesquelles se laisse deviner la promesse d'une forme, l'une, d'une hilare mansuétude, — que je me suis plu à baptiser Socrate, en souvenir de sa réplique célèbre, en bois, du Musée new-yorkais d'Art Moderne.

Ainsi c'est à Brancusi — classique par le nombre réduit, bien défini, de ses thèmes et par toute sa démarche artistique, restrictive, concentrée —, qu'il fut cependant donné d'élargir immensément le champ de la sculpture: de transposer sur le monde entier la ferveur longtemps réservée au corps humain. Ainsi, lui, le géomètre, ouvre la voie aux recherches situées à l'antipode, qui tendent à transformer l'anatomie en paysage, en nature. C'est le chemin inattendu qui mène de Brancusi à Henry Moore.

Nostalgie de la nature

Une certaine nostalgie du paysage fait irruption dans l'art européen, dès le début du Baroque. Dans les jardins de Tivoli les eaux retombent dans les bassins selon des tracés harmonieux et précis, dont le calcul remonte à quatre siècles. Et cependant, comparés à l'ordonnance du parc de Versailles — dont l'origine se trouve ici — on sent que ces jardins osent se fier à l'exubérance de la nature; leur géométrie garde une senteur de terre, une élégante trace de spontanéité. Le temps, d'ailleurs, a agi doucement dans ce sens, le décor construit a acquis une patine organique; les niches des statues sont doublées de mousse séculaire, la sculpture s'abandonne au végétal, les dauphins glissants ont des chevelures vertes et des fourrures sur le dos. Les siècles ont donc réduit la distance entre la nature et l'art.

Mais la nature reprend d'habitude ce qui, d'une certaine façon, lui est dû. Quand elle envahit temples et statues, la jungle prend possession

de choses dont la loi profonde est justement d'annuler les frontières entre architecture et nature. Le temple indien est une montagne, « montagne cosmique », pas seulement sur un plan symbolique; dans un ordre artistique immédiat, il se livre à la nature luxuriante, sans s'y opposer. En Chine, la sculpture est posée à même le sol, sans socle, comme celle des grandioses allées qui mènent aux tombes impériales; la sculpture ne sent pas la nécessité d'une trêve, d'un espace héroïsant l'image, — nécessité que l'Europe hérite du classicisme grec, le besoin d'une ségrégation tranchante, orgueilleuse, entre l'espace moral de la statue et celui de la nature. Voyez dans l'art Khmer, la célèbre tour Bayon, où l'architecture est sculpture en même temps, chaque façade étant une immense et énigmatique figure humaine ! Voyez l'esclave insatiable de la forêt, lianes et arbres perchés sur la crête de la sculpture, ruine grandiose, pierre qui sourit étrangement sous des cataractes de verdure ! La grande sculpture de l'Inde enfreint, elle aussi, la division entre nature et art, — à Mavalipuram, dans le chef-d'œuvre rupestre appelé la Descente au Gange, la création, bêtes et hommes, sourd sans arrêt de la roche, comme si la falaise, la montagne, cordiale et grave, taciturne et prolifique, descendait vers les eaux du fleuve, pour se confondre dans ce bain lustral. C'est le mouvement gigantesque de la vie, qui refuse les séparations fragiles, — force inépuisable, qui toutefois n'est pas opprimante.

Ce qui dans l'esprit asiatique était osmose profonde prend dans le Baroque européen la forme du « pittoresque », celle d'une réaction plutôt extérieure. A Florence, dans les jardins du Palais Pitti, comme à Tivoli, le goût des matériaux spongieux domine, conglomérés qui hésitent entre l'aspect brut de la roche et celui d'une imitation en trompe l'œil. Les colonnes sont plâtrées de vignes, l'architecture des divers éléments contrecarre la géométrie, renonçant à l'aspect lisse des surfaces, recherche de façon artificielle une certaine rugosité de la matière. Au fond de ces grottes aménagées, les plafonds montrent une sorte d'alvéoles arabes, le stucage pend en grappes poussiéreuses, contrefaisant anorganiquement la vibration du végétal. Il n'est pas étonnant que certaines petites pièces d'architecture du parc de Tivoli, du côté appelé *Rometta*, rappellent les stoupas indiennes, que dans certains massifs de verdure on découvre un profil élaboré, pareil à une pagode : cette décoration « de jardin » asiatique sans le savoir, son pittoresque voulant être une insertion dans le concret de la nature, au delà de l'espace conventionnel de la sculpture classique.

La solution était encore précaire, provisoire, mais le problème restait vaste et troublant. « La création du sculpteur doit s'égarer dans

la nature» — allait dire, de nos jours, Jean Arp, qui intitule un de ses ouvrages, simplement : *à exposer en forêt*. Il revenait à notre siècle d'aborder de face le problème, de libérer la sculpture des frontières didactiques traditionnelles, lui donnant une vitalité tonique, l'introduisant dans le paysage non pas par une esthétique illusionniste, mais par des équivalents profonds, métaphoriques. C'est ce que réalise Moore, — dans sa sculpture le corps est à la fois tectonique et organique pas architecture et à la fois paysage. Ainsi la forme est vaste et enveloppante, portant la tendresse sourde des grandes réalités vitales, ainsi la plénitude sévère de la forme englobe des domaines naguère interdits à la sculpture. La nature surhumaine, celle des forces extérieures à l'homme, n'est pas inévitablement terrible, elle n'est pas seulement la forêt avançant, funeste, vers Dunsinane, comme dans les prévisions qui terrassent Macbeth. Rappelons-nous, Marx nommait la nature « le corps inorganique de l'homme ». Le paysage peut être intégré à cet art qui était, par tradition, destiné à représenter la figure humaine. Une telle vocation se laisse déceler dans la sensibilité du folklore roumain, sur une telle voie on peut s'attendre à de généreuses conquêtes.

Un classicisme au delà du classique

Déjà au XIX^e siècle Renan, exaltant son idole — l'intelligence grecque —, dans la *Prière sur l'Acropole*, disait que les yeux de Pallas-Athéna ne pouvaient tout percevoir, dans leur stagnante sérénité. Au contraire, quel effort d'élargir le regard, dans ces yeux démesurément agrandis de *Mademoiselle Pogany* ! Leur convexité, donnant un monstrueux angle de vision, ne provient pas d'une simple crise de virtuosité. L'œil engloutit le visage, comme un emblème absolu de l'être, cet œil fascinant devenu lui-même divinité.

« Pose ton pas avec prudence — conseillait un vieux poète d'Orient — car la petite motte de terre que tu écrases fut, peut-être, l'œil rêveur d'un adolescent ».

Lorsque nous sommes sous le regard des yeux immenses, propres aux visages brancusiens, on n'entend pas la voix tragique de la poussière, on n'y décele aucune lueur de mort. Par contre, il s'en dégage une grave force créatrice.

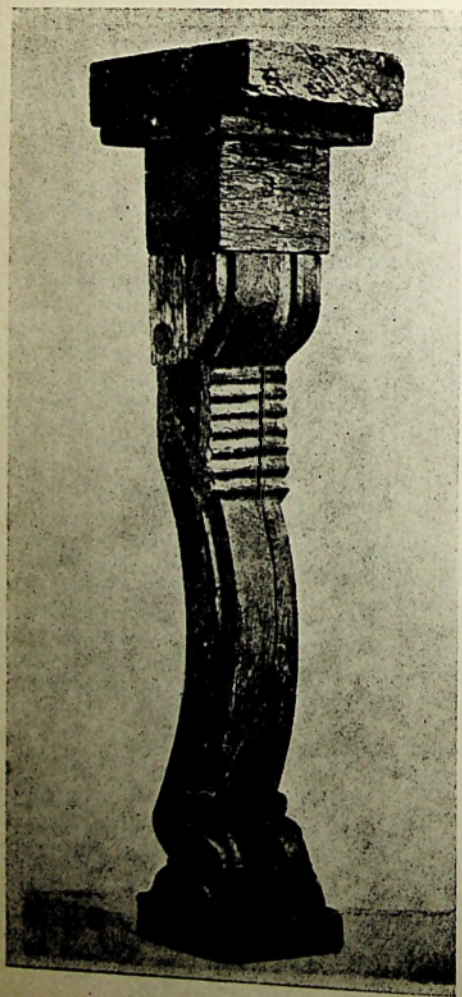
De deux corps se joignant, figurés sur la *Porte du Baiser*, de cette fusion vitale, résulte aussi un œil fatidique, six fois répété sur les diverses faces du monument. Brancusi souhaitait aux couples d'amoureux de passer sous cette arche, afin qu'elle leur porte bonheur. Ces multiples regards,

réduits à leur simple expression géométrique, loin d'être stérilisants, exaltent et fertilisent la vie. Et la Porte elle-même accouple, d'une part, une voix chtonienne, de la matière impure, rugueuse, et, de l'autre, le hiératisme sublime de ces emblèmes solaires — présents, sous d'autres aspects, dans les ornements folkloriques, ainsi que dans le monument romain d'Adamclissi.

De même, rien d'hybride dans certaine invention décorative que l'on retrouve sur une porte paysanne: la tortue — symbole de pérennité absolue, dans les mythologies lointaines de l'Orient —, y prend l'aspect d'un soleil échevelé. Tortue et Soleil — étrange et significative rencontre entre le monde rampant, obscur, et la haute clarté des cieux ! Rien, dans cette fusion, d'une dialectique de contrastes livresques ; on se situe sur le plan spontané d'une culture primaire, qui a le sens de la durée muette et tenace. C'est ce qui explique le fait que le christianisme adopté par ce monde de paysans ne pose pas l'empreinte du péché sur la nature. Par ce tacite accord, le christianisme acquiert une dimension nouvelle, celle d'une liturgie cosmique. Mircea Eliade définit, dans le Sud-Est européen, un « christianisme cosmique », érigé sur la nostalgie d'une nature qui — loin d'être déchue — se trouve invulnérablement sanctifiée. C'est l'âpre réponse à l'hostile et bouleversante histoire de ce coin d'Europe.

Comprendre ainsi l'accord entre l'homme et le monde, c'est assigner les authentiques prémisses d'un classicisme autre que résiduel ou bâtard. Dans la pensée artistique de Brancusi, la Grèce éternelle n'est pas présente, par la logique de citations érudites, elle y vit sans pastiche de façon inconsciente, par une équivalence originale: tel fut le problème d'une civilisation organique comme celle du paysan roumain, tel est le problème du grand créateur, qui, avec sérénité, apposa sa griffe sur toute notre époque.

- p. 3: Coupe
- p. 9: Muse endormie
- p. 11: Sculpture pour aveugles
- p. 27: Torse de jeune fille
- p. 32: Cariatide



Revista

Secolul 20

pregătește,

cu ocazia

Colocviului

Internațional

Brâncuși,

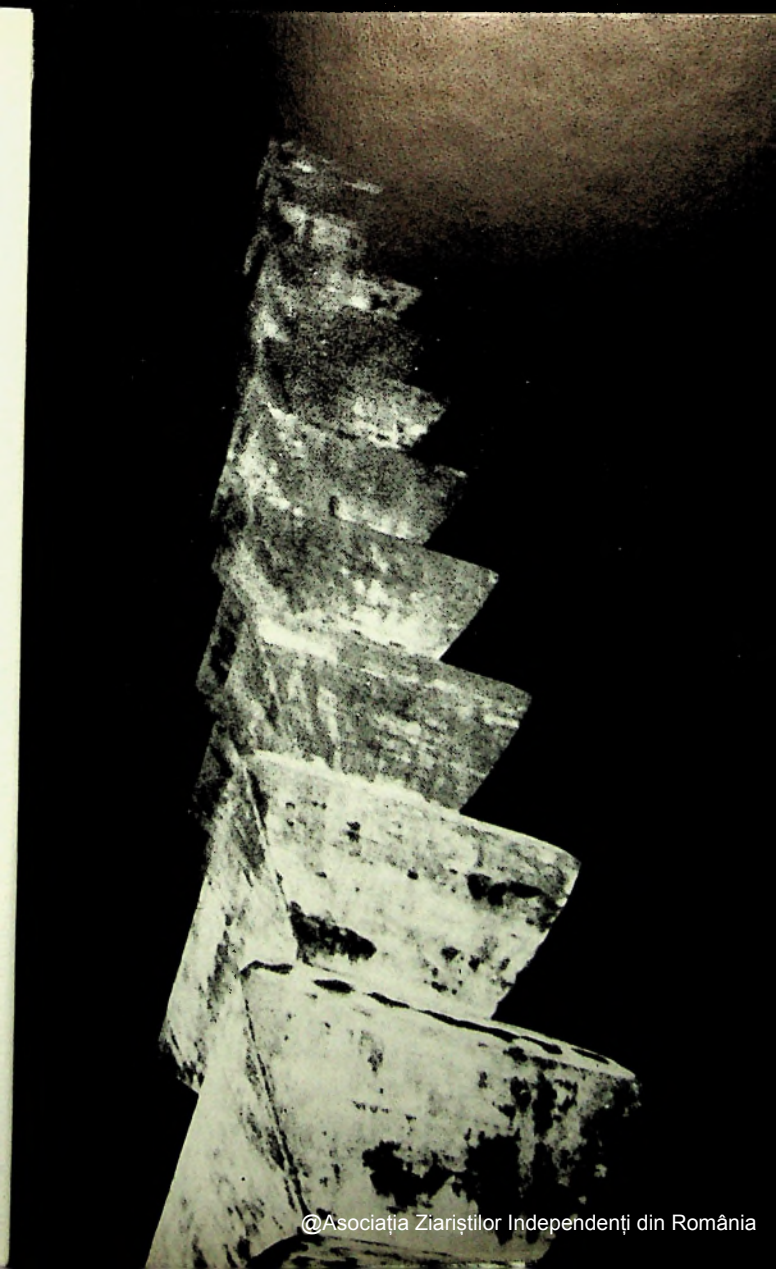
un număr special

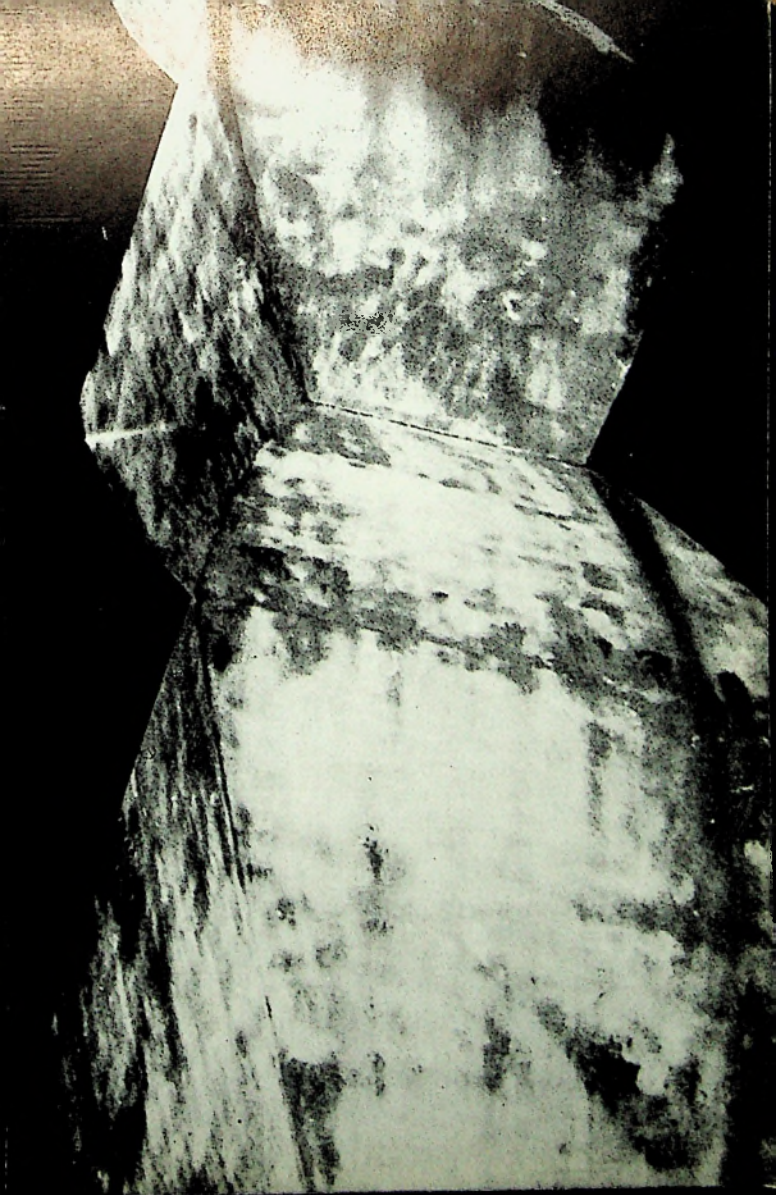
Închinat

marelui sculptor

BRANCUSÍ

LA COLONNE SANS FIN
Targu-Jiu, ROUMANIE





DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

AL. PALEOLOGU

CONTINUITATE ȘI CONSTRUCȚIE CRITICĂ

Cu al treilea volum, apărut la sfârșitul lui 1975, se încheie seria *Literatura română între cele două războaie mondiale* a lui Ov. S. Crohmălniceanu. Materia acestei trilogii a făcut obiectul unui curs universitar, dar ea nu se înfățișează pur și simplu ca rezultatul acumulat al unei activități didactice. Ea a fost în mod vizibil reelaborată ca operă destinată publicului intelectual, nu numai tineretului studios. Chiar dacă în concepția ei urmează, cum e probabil, planul prelegerilor ce i-au stat la origine, ea este, în forma ce ni se oferă, o carte de lectură, compusă premeditat ca atare. Atât în cariera autorului cât și în critica noastră contemporană ea rămîne o lucrare capitală și nu riscă să-și piardă însemnătatea oricite de același anvergură i s-ar alătura. Trebuie dealtfel să remarcăm că în ultimii ani critica și istoria literară românească au înregistrat cîteva asemenea serioase și solide lucrări, de categoria celor cărora li se spune « sinteze » (cu un termen nu prea nimerit dacă e să-l

luăm strict, dar căruia, de vreme ce s-a încetățenit, nu mai e cazul să-i facem dificultăți). Nu s-ar cădea să nu amintim *Dicționarul ideilor literare* al lui Adrian Marino, *Junimea și junimismul* de Z. Ornea (nu mai puțin și *Poporanismul* aceluiaș), *Gîndirea și gîndirismul* a lui Dumitru Micu; le-am pomenit pe acestea fiindcă lectura or mi-a procurat un sentiment reconfortant de alianță intelectuală, recunosc aceasta admitînd că sînt și alte lucrări meritorii de înscris la aceeași rubrică.

Inițial, lucrarea lui Crohmălniceanu era prevăzută în două volume; deși masive (respectiv 41,5 și 42 coli tipar) ele n-au putut cuprinde toată materia, dramaturgia și critica literară trecînd într-un al treilea volum, destul de compact și el dar în limite mai obișnuite. Opera este impunătoare și prin proporții, reprezentînd un efort dus pînă la capăt cu o tenacitate și un scrupul ce promite o tratare completă atît ca informație cît și ca exegeză. Aceasta e, în adevăr, atentă, profundă, densă dar nuanțată de o gîndire perpetuu trează, perfect obiectivă, cît se poate de riguroasă în metodă și în desfășurarea ei. Avem de a face cu o critică adevărat marxistă, adică liberă de orice preconcepție, de orice stereotipie, de orice formulă exterior declarativă, fără precauțiuni exterioare rezolvate prin citări din Marx, Engels sau Lenin (cînd se întîmplă să-i citeze, e totdeauna cu rost, sporind înțelegerea). Dialectica marxistă îi este autorului atît de intim asimilată și verificată pe cont propriu încît nici o clipă nu are acele anxietăți stîngaci disimulate, proprii neofitilor sau supralicitanților, în fața chestiunilor mai spinoase. Crohmălniceanu abordează deschis orice chestiune, perfect dezinhibat, știind că pentru un marxist nu există zone interzise nici teren mînat, oricît de accidentat ar fi acesta. (Într-un singur loc, pe care-l voi semna mai încolo, mi s-a părut a-l găsi, din acest punct de vedere, oarecum grevat de o optică justă în sine dar cam sumar aplicată contextului în cauză). Siguranța și libertatea cu care se mișcă Crohmălniceanu nu numai pe toată aria pe care o deschid investigațiile sale ci și în domeniile limitrofe sau chiar mai depărtate, dar corelate cu ele, sînt efectul unei desăvîrșite competențe și perfecte probități intelectuale; sînt totodată și efectul talentului său de scriitor. Stilul său foarte limpede, nepretențios, fără urmă de pedanterie dar nelăsînd nimic neprecizat, nimic în umbră, nimic neadus pînă la ultima nuanță, este un stil al dreptei socotințe, echilibrat, plin de naturalețe, un stil comunicativ, atașant, demn fără afectare, degajat cu sobrietate. Nu ocolește expresia familiară, hazoasă, de multe ori, care spune imediat ce are de spus (« a se da în vînt », « o groază de bani », « o groază de cărți », « poveste gogonată »; cutare « nu se sperie nici de Gide nici de Cocteau » etc.) dar nu pierde nici un moment decența, niciodată nu se apropie de limbajul « debutonat » pe care-l practica Octav Suluțu, de pildă.

Cititorul avizat simte numai decît la Crohmălniceanu corecta orientare, în filozofie, în estetică, în istoria artelor. Se vede bine că, chiar dacă nu și-a făcut din acestea niște îndeletniciri precumpănitoare și nu vrea să dea gata pe nimeni cu ele, îi sînt oricînd la îndemînă, așa cum normal și firesc ar trebui să-i fie oricărui critic care se respectă.

Literatura română între cele două războaie mondiale suportă confruntarea cu părțile ce tratează aceeași materie în istoriile respective scrise de E. Lovinescu și G. Călinescu; o suportă chiar foarte bine. Evident, nu aduce, ca G. Călinescu, o radicală răsturnare de optică în perspectiva istoriei literaturii, nici nu-i anexează valori pînă atunci neacreditate, nici nu are uluitoare bucăți de bravură și portrete memorabile, ca genialul său predecesor. Deasemeni, nu are, ca E. Lovinescu, acea altitudine a privirii izvorîită din conștiința « labilității universale », nici trăsătura acerată a celui care trata literatura vremii și țării sale ca Tacit moravurile germanilor barbari, nici, în sfîrșit, polemismul său și poziția sa doctrinală. Nu s-ar putea spune că nu dă și Crohmălniceanu dovadă, cînd ocazia se prezintă, de un fericit dar portretistic, ca de pildă în cazul lui Tudor Vianu: « Vorbitorul, foarte atent la înfățișarea exterioară, îngrijit îmbrăcat, purtînd totdeauna guler scrobît, ajutat și de o mare expresivitate a figurii, fruntea înaltă, privirea scînteietoare, arcu nărilor puternic desenat, comisura buzelor întoarsă în jos, bărbia lată, statura masivă, impozantă, fără a fi prea înaltă, își interzicea gesturile. Numai licărul ochilor, ridicarea unghiului sprîncelelor sau, din cînd în cînd, un zîmbet interiorizat îi subliniau expunerea. » Evident, deși foarte pregnant, nu e un portret ce se reține pentru el însuși, printr-un relief hiperbolic excepțional, cum le reușește G. Călinescu de nenumărate ori, dar e un portret ce se inserează cu naturalețe și funcție plasticizantă în contextul critic respectiv. Făcînd abstracție de tot ce rămîne incomparabil la G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu are față de acesta avantajul unui demers mai supravegheat și mai responsabil în raport cu realitatea în cauză; are mai multă « supunere la obiect », e propriu zis mai mult cercetător decît « creator »; asociațiile pe care le face, chiar neașteptate, nu mizează pe efectul de șoc sugestiv ci urmăresc o comparație, ca de pildă cea dintre Trogloidiții lui Borges și un poem cu vizlune analogă al lui Philippide.

La treizeci de ani de la G. Călinescu, la o jumătate de secol de la E. Lovinescu, aceeași materie oferă o cu totul altă imagine, din cauza reculului pe care-l avem astăzi și datorită punctului de vedere coordonator și integrator al ideologiei noastre. Epoca în discuție, calendaristic foarte scurtă dar colosal de încărcată istoricește, este perfect circumscrisă, etanș încadrată între abruptele și decisiivele ei termene. Chiar cei dintre noi care am trăit-o putem azi s-o contemplăm total desprîși de ea, cu urmele rupturii perfect cicatrizate. Dar nu e mai puțin adevărat că epoca interbelică e totuși mult mai apropiată și mai inteligibilă pentru noi decît putea fi pentru ea cea care o precedase și oricît a putut stăruî într-însa amintirea aceleia. Într-un anume sens, paradoxal, cele două războaie mondiale au fost unul singur, întrerupt douăzeci de ani, adică dus între timp cu alte mijloace. Dar lumea dinaintea primului război ne apare azi străină, chiar exotică. Atît G. Călinescu cît și E. Lovinescu priveau literatura interbelică în prelungirea perioadel anterioare; nu puteau avea, bineînțeles, asupra literaturii interbelice, în care se aflau, retrospectivă din afară pe care o putem avea noi, adică pe care ne-o procură cu un extrem de puternic fasciol de plină lumină, Ov. S. Crohmălniceanu.

Cineva ar putea obiecta: înainte și după primul război eram în capitalism, acum sîntem în socialism, deci mai omogene între ele sînt perioada antebelică și cea interbelică. Cu toate acestea nu e așa. Pentru toate țările capitaliste, socialismul e o problemă ce se pune după primul război în cu totul alți termeni decît înainte. Socialismul ca *realitate* și nu numai ca doctrină sau ca ideal (Marx spunea: « noi numim comunism mișcarea *reală* care suprimă starea actuală ») s-a instaurat prima dată în lume prin zguduiriile primului război; după cel de al doilea, progresia în lanț a socialismului a dat acestei realități o extindere constrîngătoare și un caracter de somație: nu este exagerat a spune că nimic nu poate fi conceput azi, indiferent unde în lume, în planul vieții omenești, care să nu fie cumva în raport și cu socialismul. Epoca interbelică a anticipat, pozitiv sau negativ, multe din fenomenele lumii de azi. În domeniul artei și literaturii, multe căutări și tendințe interbelice au reapărut, cu o altă deschidere sau o nouă semnificație în timpul nostru, multe opere de atunci au acum o audiență și o influență mult mai mare: Joyce, Kafka, Faulkner, T. S. Eliot, Maiakovski, Esenin, Musil etc.

Literatura interbelică românească a reprezentat o adevărată epocă de aur prin numărul creatorilor de geniu sau de prima mărime: Arghezi, Sadoveanu, Blaga, Rebreanu, Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale etc., cit și prin eferescența și emulația intelectuală, prin confruntările și preocupările ideologice; motivările și repercusiunile, în ultimă instanță politice, ale acestora din urmă erau de natură să mobilizeze conștiințele (pe unele chiar să le confişte); antagonismele și consecințele lor au mers precizîndu-se și ascuțindu-se, ca efect, conștient sau nu, al celor din domeniul social-economic. Primul volum al trilogiei lui Crohmălniceanu se deschide cu aproape 200 de pagini în care « climatul epocii » și reflectarea sa în grupările, direcțiile și periodicele literare este analizat cu o pătrundere și o rigoare științifică, obiectivă, exemplară. Autorul nu are nevoie să-și declare preferințele: ele rezultă necesar din examenul la rece al lucrurilor, nefiind prin urmare afectate de nici o prevenire. Această atitudine se transmite și cititorului.

Dificultatea elaborării unei istorii literare începe de obicei de la problema așa numitei « periodizări » și a clasificării. La punctul acesta se produc totdeauna inevitabile simplificări generalizatoare, de natură să dea naștere la contestări de un fel sau de altul. Soluția, probabil cea mai bună, a găsit-o Thibaudet cu criteriul generațiilor. Dar el putea să-l aplice în istoria sa, care ocupă o perioadă de 150 de ani. Pentru una doar de două decenii, criteriul generațiilor se exclude și nu rămîne decît cel al împărțirii materiei pe genuri, cum a făcut și Lovinescu. Spre deosebire de Lovinescu, pentru a nu fragmenta personalitățile care s-au ilustrat în mai multe genuri, Crohmălniceanu a ales soluția de a-l trata pe aceștia integral, în paragrafe monografice, la capitolul genului în care s-au manifestat precumpănitor. Pe de altă parte, a eliminat din cadrul lucrării sale pe scriitorii care s-au manifestat decisiv înainte de primul război, chiar dacă au continuat

să scrie și între cele două războaie. Aceste limitări, logic întemeiate și în genere consecvent respectate (există totuși și o excepție, în cazul lui G. Călinescu, tratat separat și la critică și la roman) nu rămân fără unele neajunsuri. Așa de pildă, dacă eliminarea lui V. Eftimiu sau Minulescu se justifică prin efectul criteriului ales, lucrul e mai puțin acceptabil în cazul altora. De pildă Bacovia. Primul și cel mai celebru volum al lui Bacovia, *Plumb*, apare în 1916, deci exact la sfârșitul perioadei antebelice, dar *Scintei galbene* apar în 1926; în 1934 îi apar la Fundații poeziile într-un volum; tot la Fundații îi apare în 1944 ediția definitivă de *Opere*. Deși s-a făcut cunoscut în salonul lui Macedonski prin citirea poeziei *Plumb*, de o notorietate și cu atât mai puțin de o influență a lui Bacovia înainte de primul război nu se poate vorbi, în vreme ce între cele două războaie opera sa începe să fie marcantă. Apoi N. Iorga. Dacă e de înțeles că opera sa de istorie nu intră în cadrul cercetării lui Crohmălniceanu, cum rămîne cu cea de memorialist? O viață de om e una din marile cărți ale prozei românești dintre cele două războaie, tot așa și extraordinara serie *Oameni cari au fost*. Evident, ca critic, Iorga nu mai reprezintă între cele două războaie decît o prezență anacronică, dar artistul, care e inegalabil! Cu atât mai mult nedumerește absența lui, cu cît Stere, a cărui viață publică a fost tot atât de activă înainte de primul război ca și a lui Iorga, figurează (pe drept cuvînt) la capitolul « memorialistică deghizată ». Afară de asta, oricît de nerealizată ar fi dramaturgia lui Iorga, lipsa lui din volumul respectiv va rămîne nu mai puțin o « lipsă ». Pe urmă mai e cazul lui Ibrăileanu. Prezent, ca și Stere, tot pe drept cuvînt, la roman, pentru *Adela*, lipsește din capitolul criticii. E adevărat, *Spiritul critic în cultura românească* e din 1909 și toată lupta ideologică și critică pentru poporanism o duce autorul înainte de 1916. Dar după război Ibrăileanu se îndreaptă spre o critică estetică și scrie cîteva din cele mai importante studii ale sale, despre Anatole France, Proust, Thomas Hardy, L. Reymont, Eminescu, eseul *Creație și Analiză*, cel despre numele proprii în opera lui Caragiale. Afară de asta, polemica dintre el și Lovinescu, una din polemicele definitorii și de durată ale literaturii noastre, se desfășoară în principal după război: Lovinescu figurează, Ibrăileanu nu. E drept, Crohmălniceanu, la capitolul despre « Viața românească » (în vol. I) vorbește de rolul lui Ibrăileanu în această perioadă, dar prea puțin. Influența criticului asupra scriitorilor « Vieții românești » din primul deceniu de după război a fost decisivă iar personalitatea lui devine acum aproape legendară; spiritul său a continuat să domine revista și după moarte, pînă în 1940. De altfel, după război, la « Viața românească », el nu mai e secundul lui Stere, ci se reprezintă pe sine însuși într-o nouă ipostază. Cred că nu trebuia să lipsească din volumul consacrat criticii.

Altă remarcă. Consecvent cu principiul nefragmentării, teatrul lui Camil Petrescu e tratat în volumul consacrat prozei, iar al lui Blaga în cel consacrat poeziei. Prin efectul acestei consecvențe, în volumul ce-i revine, dramaturgia noastră interbelică apare decapitată. E adevărat că, în epocă, teatrul acestor doi mari dramaturgi nu s-a impus pe scenă iar cele mai importante piese ale lor nici nu s-au jucat. Într-o istorie a spectacolului nu ar fi avut loc, dar în una a literaturii dramatice fără îndoială că da și anume cel dintâi. Crohmălniceanu se ocupă și de teatrul lor, dar pe lângă că nu o face la locul care în mod eminent i se cuvenea, îi acordă, acolo unde o face, un spațiu mai mic decât cel de care se bucură G. Ciprian; aceasta în ciuda afirmației perfect juste despre Camil Petrescu că reprezintă « după Caragiale cea mai însemnată contribuție din literatura noastră dramatică ».

Cu privire la teatrul lui Camil Petrescu, și anume la capodopera acestuia, *Danton*, îmi pare, cum spuneam la început, că Ov. S. Crohmălniceanu e « oarecum grevat de o optică justă în sine dar cam sumar aplicată contextului în cauză ». Crohmălniceanu spune: « Cu toate calitățile ei dramatice, piesa atinge sub raport ideologic punctul cel mai de jos al dilemei expuse în *Jocul ielelor*. Dorința intelectualului de a schimba lumea, de a-i da o organizare rațională, e identificată pînă la urmă cu un vis nebunesc ». E vorba de antiteza celebră dintre Robespierre și Danton. Știu foarte bine că sub raport istoric și logic poziția lui Robespierre era justificată iar rolul « mîntuirii publice » a fost curmat înainte de a-și fi încheiat menirea. Dovadă carențele de autoritate și corupția care s-au vădit după Thermidor. În *Sfînta familie*, Marx și Engels au arătat limpede antagonismul dintre terorismul revoluționar și burghezia liberală în perioada respectivă. Dar antiteza omenească pe care o înfățișează Camil Petrescu între Danton și Robespierre și lumina puțin simpatcă în care acesta apare sînt în plan dramatic perfect legitime și neinfirmabile de biografiile lor individuale și structurile lor temperamentale. Părtinirea din *Danton*, dramaturgului o compensează principal în *Jocul ielelor*, atitudinea lui în ultimă instanță fiind egal contemplativă și egal pasionată. În *Danton* e vorba în primul rînd de o confruntare de caractere personale; mai mult, Danton fiind eroul piesei iar Robespierre apărînd doar episodic era firesc ca acesta să fie prezentat pe o unică latură. Crohmălniceanu spune despre Danton (cel din piesă): « Umanitatea lui îmbracă forme grandioase ca să revină apoi automat la cerul îngust al preocupărilor mărunte și al micilor satisfacții domestice ». Din punct de vedere artistic aceasta este o calitate, înălțurînd orice imagine convențional-eroică, unilaterală și nerealist apologetică. (Un erou e un om din cînd în cînd eroic, dar niciodată în contratimp). Mai departe spune autorul: « După ce organizează actul de la 10 august, se duce să se culce. Speră

mereu să poată pleca iar duminicile la pescuit; îi e dor de petreceri cu femei frumoase; între măsurile decisive nu-și neglijează obligațiile casnice ». Toate acestea arată un om întreg și adevărat, cu robust apetit de viață și iubire. Iar a te culca după punerea la punct a unui plan de acțiune, orice mare comandant sau om al faptei o recomandă sau cel puțin o face; dacă nu o face e numai când împrejurările impun contrariul. Cum spunea Marx pe care îl citez încăodată: « nicidecum renunțarea la plăceri ci dezvoltarea forței, dezvoltarea aptitudinilor pentru producție, deci dezvoltarea aptitudinilor cât și a mijloacelor de delectare. . . » (Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură și artă*, BPT, Buc. 1974)

Am epuizat șicanele ce aveam a-i face autorului. Nici pe departe n-aș putea epulza elogiile. Opera aceasta le merită din plin și rămîne ca o impunătoare și civilizată construcție, ridicată cu inteligență, onestitate, talent și cultură.



PICTURĂ ȘI ISTORIE

THEODOR ENESCU

UN ITINERAR SEMNIFICATIV

VIRGIL ALMĂȘANU

În recenta expoziție de la Dalles a lui Virgil Almășanu figura și un *Portret de studentă*, datat 1954, una din operele ce impuneau, acum mai bine de două decenii, situarea pictorului printre «marile făgăduinți» ale tinereții artistice: e o pictură ce se cuvine contemplată cu atenție, deoarece, într-un stil eterogen celui al maturității sub care ne e mai ales cunoscută personalitatea artistului, conține elemente ce prefigurează câteva din coordonatele statornice ale viziunii sale picturale. Com-

poziția, profunzimea tonurilor, tendința constructivă, evocă lecția de sobru clasicism a lui Camil Ressu, la care unii tineri de atunci recurgeau ca la o sursă a necesarei rigori plastice, ce implica și o rigoare față de meșteșug. Însă acest «stil» al lui Ressu era pentru Almășanu mai ales un «stil» al atitudinii. Este interesant cum încă de atunci pictorul își definea modul său personal de a reacționa față de o «inspirație» din zona artei, rara aptitudine de a extrage din tradiție acele elemente ce conveneau intim tendințelor propriului stil, integrându-le nu ca simple formule, ci supunându-le, ca pe niște materii devenite familiare, mijloacelor sale expresive. Nici linia lui Ressu, nici volumele plastice, nici, în slujba acestora, tonurile sale reci, nu apar aici. Și fondul, și figura, totul este menținut, cu o sobră variație, cu inezisabile treceri de ton, într-un unic dens brun-auriu, care are însă facultatea de a conține în amplitudinea și finețea metamorfozelor sale luminoase, o intensă viață cromatică: și recunoaștem aici una din trăsăturile majore ale stilului pictural al lui Almășanu, în care sobrietatea culorii, cu nesfârșita sa analiză tonală, are puterea de a distila, în ultimele ei esențe, bogăția cromatică interioară a viziunii. Semnificativ este apoi modul în care e construită forma: refuzând conturul și clar-obscurele clasic, pictorul construiește printr-o continuă, solid articulată, sedimentare de planuri paralele, structurându-le prin valorile lor relative în armonia tonului și menținând astfel o solidaritate a volumelor cu materia lor picturală: este aici, în nuce, acea sinteză constructivă a formelor și volumelor din continua vibrație analitică a planurilor lor, ce va deveni tipică stilului său de mai târziu.

Această autoritate a unei viziuni personale, ce se dovedea imediat capabilă de o îmbrățișare a tuturor genurilor picturii, se afirma indiscutabil de la primele confruntări ale artistului cu publicul și critica. Ea putea fi recunoscută și peisajelor și compozițiilor sale. În cele dintâi era prezentă meditația statornică în jurul picturii lui Andreescu — în formația de atunci a multor pictori ai noștri, nu numai o sursă majoră de învățăminte picturale profunde, ci și un model de atitudine etică radicală față de vocație, ca și de realitate. Tot din educația vizuală a acelei generații de pictori, mai intra aici interesul pasionat pentru marea experiență peisagistică a micilor maeștri olandezi, a căror capacitate de a realiza o învăluitoare, argintie unitate cromatică, se asocia firesc, în memoria figurativă, prin simplitatea și puritatea efectului liric, cu cristalina lumină și construcție elementară a spațiului pictural din pictura primitivilor, și ea descoperită și căutată atunci, ca o cheazășie a unei apropieri sincere de realitate. Din campania peisagistică a anilor 1956—1957, ce aducea construcției picturale necesarul fior de prospețime, *Peisajul din Teiul Doamnei* sau *Peisajul din Grozăvești* sînt exemplare, nu numai pentru etapele picturii lui Almășanu, ci și pentru unda de vigoare și înnoire ce făcea să se simtă în acel an, prin opere similare ale tovarășilor de drum, așteptata resurrecție a tradiționalei vocații picturale românești. Candida vibrație a griurilor, armonizată cu tandre, surde oculte brun-aurii, în construcția de o cristalină simplitate a micului *Peisaj din Grozăvești* evocă parcă sinteza picturală și volumetrică a «primitivilor» italieni, ce constituiseră, similar, inspirația peisajelor unor Carrà sau Sironi și prin care, la fel, atmosferei naturaliste și impresioniste i se substituia o atmosferă ingenu-arhaică, de o intonație, s-ar putea spune «metafizică».

În ce privește compozițiile, era filtrată din ce în ce mai mult lecția de sinceritate, de concentrare și epurare a expresiei ce venea din vechile noastre fresce sau din pictura acelor moderni — un Ștefan Dimitrescu, Ressu sau Ghiață — ce asimilaseră valorile expresive specifice ale artelor noastre populare. În acest sens, Almășanu participa atunci la acea vocație incoercibilă a sincerității vizuale, la acea manifestă atitudine anti-retorică și anti-rutiniară — dificilă, dar întăritoare — ce

caracteriza asumarea unei ferme conștiințe artistice, fără de care generația ce se afirma în anii '50 înțelegea că nu poate fi realizabilă o organică, totală participare creatoare la istoria anilor de edificare a socialismului. Asemeni celor mai înzestrate peneluri ale generației sale, a înțeles că atitudinea constructivă a noii conștiințe sociale implica respingerea confortului moral în împlinirea vocației. De aceea drumul artei sale a fost rectiliniu, neispitit de facile succese, neabătut nici de recunoașteri, nici de ostilitate, nedornic de a adula, dar nici de a uimi, sigur pe virtuțile de expansiune organică ale propriei viziuni picturale. Roadele unei asemenea angajări aveau să se arate fără întârziere în opere durabile, ce-au rămas ca repere esențiale nu numai în evoluția picturii sale, ci și în istoria artei noastre din ultimele decenii. De amintit, în acest sens, «volet»-ul din memorabilul triptic 1907, realizat cu prilejul semicentenarului Râșcoalei și care stirnea atunci o obstinată vehemență din partea obtuzității dogmatice a criticii, ceea ce nu va umbri deloc recunoașterea lui drept una din capodoperele semnificative ale renașterii genului pictural românesc ce putea fi sesizată în acei ani. Din savanta, în simplitatea ei, compoziție de curbe învăluitoare, din ancestrala rustică armonie de tonuri surde de galben pământiu (acel galben de surdă rezonanță, ca de îmbătrânită scoarță sau antică broderie ce va fi una din culorile preferate ale pictorului nostru), de roșu șoptit, verde sumbru și accente taciturne de negru, se înalță un ton profund, de reculegere și de pietate parcă, a mijloacelor expresive, venind din vechimea «durerii noastre surde și amare», și unind sunetul picturii lui Luchian cu cel al frescelor Moldovei și ale lui Giotto.

Încă din acei ani se putea observa la Virgil Almășanu un stil compozițional de spontană proiecție murală, o năzuință proprie viziunii personale, spre epic și monumental. Însă în marea compoziție de figuri, oratoria exterioară, retorica facilă și grandilocventă pindea mai mult ca oriunde și exorcizarea mult încercatelor formule ale academismului, stăpîn pe largi resurse mai ales în acest gen, a putut fi asigurată de acea autoritate interioară și tenacitate de care pictorul nostru adusese o dovadă constantă, de nezdruccinat, în primul său ani. Astfel, el va exercita o știință mereu mai sigură de a desfășura cu amplitudine riguros controlată, liniile dinamice și acut expresive, ritmurile severe, esențiale, planurile constructive de culoare, diferențiată cu un rafinat simț al prețiozității vetuste a materiei cromatice — cînd transparentă, cînd încastrată emblematic, cînd scrijelată, cu mate scînteieri minerale, sau adumbrită de misterioase sgrafii (exemplu eminent, pînza *Rapsozii*, expusă la Bienala de la São Paulo din 1967). O adevărată virtute seismică pare să anime liniile și planurile compozițiilor sale, cu acea sublimată capacitate expresionistă (ce-și poate afla o origine îndepărtată și în asimilarea esențială a celui patos al vibrației neliniștite a formelor incluse și energice, propagîndu-se în spațiul pictural, asemeni unor reverberate planuri paralele, ce caracterizează stilul sever și grandios al lui Mantegna); capacitatea, deci, de a realiza din ritmuri și sinuozități o convingătoare hartă a intensităților emoționale, în care figurile par plătute sub ochii noștri de o adevărată «virtu informativă», asemeni acelor umbre din purgatoriul dantesc ce dobîndesc forma ce le-o însuflă autoritarele pulsații ale pasiunilor interioare: «Secondo che ci affigono i desiri/e li altri affetti, l'ombra si figura...» În *Epitaf* 1907 contemplăm o astfel de metamorfoză exacerbată: deasupra rămășițelor pămîntești ale țărînului răpus, a cărui figură pare să transpară ca o indelebilă emanație ectoplasmatcă a pămîntului, asumînd, cu un desen ce evocă preistorica magică scrijelare a pietrei, masca simbolică a celui urgisit de veacuri și contorsionarea violentă a durerii — se apleacă umbrele bocitoare: fulgerul continuu filigranat al unor griuri fosforescente zgîrie în fondul sumbru de noapte groasă și grea, realizat din savante suprapunerii de variate materii cromatice, de o liturgică

VIRGIL ALMĂȘANU:

Detalii din
proiectul pentru
Teatrul Național



Foto :
EUGEN LUPU













gravitate funerară a tonurilor — zgîrie prelunga prosternare a uneia și convulsia stridentă a suferinței celeilalte, cu o tensiune paroxistică ce amintește intensitatea expresionistă a marelui Grünewald.

Dacă în astfel de teme patetice, pictorul dovedea puterea de a compune exploziile expresive ale unei concentrări emoționale, el va demonstra vocația epică a picturii sale în întâlnirea cu temele istorice. Aici, gestul său pictural dobîndește o spontană respirație grandioasă, în stare a conferi imaginii istorice tensiunea și elanurile vizuale semnificative, accentul adînc evocator și dramatic. Neuitată rămîne în acest sens, marea compoziție *Bălcescu și tăbăcarii* din 1962, una din primele compoziții ce demonstau că genul istoric putea fi smuls din vestigiile rutinei academice și reintegrat unui stil genuin — inițiativă ce prin formularea ei hotărîtă turbura atunci confortabilele habitudini vizuale. S-a remarcat, cu solid temei (Dan Hăulică) perfectă contopire a unor acorduri cromatice și efecte luminoase ce vin din gravitatea dramatică a unui Rouault — și s-ar putea adăoga, la fel de congruentă, o fericită asimilare a analizei cubiste a figurii, dînd volumelor o severitate de sumare accente ritmice, care, împreună cu nocturna armonie a culorilor, unde intervin și apeluri simbolice, realizează o atmosferă solemnă de legendară epopee tit-liviană. Cu o rară aptitudine de a asimila sugestiile stilistice pînă la desăvîrșita contopire în identitatea propriului stil, Almășanu va desvolta din stilizarea cubistă a formei (mai ales de la cea a neo-cubismului interbelic, picassian, în primul rînd, sau villonian, etc.) un original arabesc expresiv, capabil să transmită în modul cel mai direct și peremptoriu, substanța dinamică a formelor. Caracterile acute ale figurilor, totdeauna cu o intensitate de o particulară nuanță expresionistă. Speculînd cu subtilitate capacitățile de analiză dinamică a formei ce le oferea metoda descompunerii cubiste, Almășanu va da o tot mai mare libertate arabescului aproape abstract, imprimînd formelor un continuu ritm oscilant și adaptîndu-le unui spațiu pictural ce menține caracterul plan al muralității: astfel încît compozițiile sale păstrează o putere de proiecție grandioasă și în același timp formele se supun fără urmă de rigiditate fanteziei liniare, și apar, în transparența modulată a planurilor de culoare, asemeni striaiților naturale în procesul geologic al formării gemelor. Și gravitatea motivelor cîștigă astfel, căci totdeauna e înzestrată cu acea chemare vizuală puternică pe care o exercită asupra sensibilității noastre libertatea vitală a fanteziei și prețiozitatea picturală. Asemenea virtuți stilistice pot fi întîlnite atît în *Greviștii* din 1965, de o învolburată, energică mișcare, în *Pașoptiștii* (cu o subtilă aluzie la eleganța acuarelelor și litografiilor romantice, dar și cu intervenția unor acorduri epice mai grave în compoziția grupurilor) —; în cele trei variante ale *Grupului*, — fragment din marea decorație murală pentru Teatrul Național (culminînd în *Grup*, 1975, cu fin glomerulatele prețioase tonuri ale unei game temperate și cu rafinata transparență diafană a formelor reverberînd ca într-un halo de pulberi luminoase ale zărilor vespérale); sau, în sfîrșit, în ciclul *Epos legendar* înfățișînd cu reinnoită fantezie, în linii sinuoase și planuri dinamice, icoana ecvestră

a lui Mihai Viteazul ce pare călărind aeeva, într-o cadență de sublimă solemnitate, asemeni unei faimoase efigii cavaleresti a lui Simone Martini — pe crestele veacurilor istoriei noastre suscitînd mereu dramaticul ecou al marilor vise naționale.

Virtuțile unei asemenea viziuni, capabile de a traduce dinamismul interior al unui eveniment istoric și de a transmite încărcătura lui patetică și eroică, era firesc să se afle la largul lor într-un proiect de vastă decorație murală, pe care artistul era chemat să-l realizeze în 1972 pentru fațada Teatrului Național și al cărui program îl constituia o grandioasă ilustrare a sensului istoriei naționale revelat de cuceririle prezentului. Spiritul în mers al istoriei contemporane evoca aici, într-o epopee integrînd în eroicitate toate păturiile constructive ale poporului, momentele mari ale trecutului, pe care acesta le posedă, prin veghea necurmată a conștiinței de sine, și în prezent, în adîncimile rădăcinilor sale vitale. Reflectînd asupra acestei înălțări a conștiinței prezentului la altitudinea marilor vocații ale trecutului, explicabilă prin patosul însuflețitor al unui ideal trăit de energice creații ale tuturor, pictorul a știut să confere magnifica dimensiune a timpului și figurilor contemporane anonime, care asumă, datorită certitudinii elanurilor revoluționare și constructive, proporții eroice, cutezînd să se confrunte, în personajitate lor colectivă, de o superbă încredere în sine ce este proprie marilor epoci, cu grandioasa epică a spațiului istoric. De aici, acea puternică suflare mitopoetică ce animă imensa compoziție de mari grupuri încastrate asemeni unor masive piramide, cu grînișări rotite însă, în respirație largă, desfășurînd pe vasta suprafață, cu sugestia unei libere, infinite expansiuni, o glorioasă în galben-auria sa dominantă cromatică, tălăzuire oceanică. A fost astfel un prilej pentru pictorul nostru de a se arăta un mare artist, asemeni celor din vechime, «un creator de icoane, un pictor al epocilor» (cu o formulă a lui Nicolae Iorga), în esența lor proprie de epocă. În fața ochilor noștri, pe vaste suprafețe, pentru prima oară întîlnite la noi în două secole de artă modernă, se va desfășura, tradusă în materia augustă a anticului mozaic, țesătura savantă a miilor de chipuri în care pulsează singele istoriei noastre, cu vechile dureri, dar și cu avinturile și năzuințele ei reînnoite, o țesătură savantă căci a știut să respecte, sub iruența formelor, legile narației epice: compoziția multiplană și structurarea etajată a fiecărui plan. Privirea e mereu soliciată de diversitatea ce agită lungile valuri de chipuri — motive tectonice străvechi intervin spre intensificarea imaginației noastre vizuale: lănciile paralele, mănunchiuri de oblice îndreptînd privirea spre înalt, repetarea scandată a unor elemente figurative, parthenoniana eroică gemație a siluetei umane și cavaliere, și, în centru, impunătoare paradigmă, antica emblematică figură lampadoforă, ca un simbol al asumării istorice. Desenul nenumăratelor figuri din multiple grupuri ale acestei *summa* a vieții noastre istorice, «încărcată de trecut și grea de viitor», vibrează continuu de un epic suflu interior, parcă exaltate de noblețea conștiinței istorice: «genul neîmbătrînit al istoriei românilor», de care vorbea

Eminescu, pare să le anime. Că un pictor de azi putea să întrupeze astfel în imagini magnifice episoadele exemplare ale istoriei noastre, constituie o dovadă a acelei constante vocații, ce poate fi observată la cei mai buni din artiștii noștri, de a înfrunta vasta, dificilă întreprindere a operelor monumentale, destinate colectivității și înălțării conștiinței sociale și, în același timp, vrednice de a fi transmise contemplației reflexive a urmașilor. Asemenea opere vin și ca o mărturie a marilor gesturi spirituale ale citoriei artistice menite să perpetueze dimensiunile grandioase ale istoriei ce se înfăptuiește azi.

Stilul lui Virgil Almășanu s-a dezvoltat printr-un proces de complexe decantări. Când viziunea universului se adevcase treptat — după o frumoasă vorbă a lui Proust — viziunii « patriei interioare », era firesc ca aceasta să se traducă printr-o sublimare a sonorităților cromatice, printr-o fluentă muzicală a planurilor și liniilor. În ansamblu, pictura sa se va distinge prin unitatea ei riguroasă, coerentă, prin suplețea materiei, prin tenuitatea tonurilor: inepuizabile game de griuri, de la cele mate și umbrite, până la cele volatile, tinzînd spre puritatea serafică a alburilor, galbenuri stîșne, acordîndu-se, patinate, cu albul văros, și evocînd astfel strălucirea misterioasă a vechilor noastre broderii. O lumină argintată emană din compozițiile sale, din freamătul lor suav cadențat. Cu cît gama culorilor e mai redusă, cu atît cea a valorilor de ton e mai bogată, de o intensitate expresivă ce evocă o întreagă lume cromatică; împine până la puritatea abstractă, formele își mențin substanța de realitate, iar puterea de structură a compoziției e din ce în ce mai implicată și din ce în ce mai puțin aparentă. Cu o suverană autoritate, atît a viziunii interioare cît și a mijloacelor, pictorul a izbucit să topească în propriul său stil fecunde consonanțe ale sensibilității picturale moderne, întîlnindu-se cîteodată fie cu ritmurile primordiale ale unui Brâncuși, fie cu acea transpunere firească, practică la începuturile sale de un Mondrian, a motivului natural în ritmuri pure de linii și umbre (exemplu eminent, *Brazi III*); fie cu reveria liniară și plutirea magică a zonelor cromatice din viziunea unui Klee, de subtile aluzii orientale (*Cupole*); cu rafinata reducere analitică și armonie de forme brun-roșcate și gri a unui Braque (*Flori*, de pildă); fie cu acea absorbție a obiectului figurat în metafora lirică a liniilor și culorilor ca în savanta subtilitate vizuală a unui Ben Nicholson (ciclul *Fruclerelor*); fie cu lăuntric dictatul ritm al gestului pictural de sorginte informală (*Zid de ctitorie*, *Arcade*, *Maluri* etc.). Mereu cu sagacitate disciplinat în dinamismul expresionist al formelor, este poate acesta limbajul pictural contemporan cu care sensibilitatea matură a pictorului nostru și-a desvăluit constant structurale afinități. Sînt toate confluente ale viziunii moderne ce încîntă memoria ochiului cînd recunoaște fugitivă undă a rezonanțelor lor în armonia solid construită a stilului atît de personal și integrat sensibilității contemporane al lui Virgil Almășanu.

O confirmare a suveranității universale a acestui stil o aduc și ultimele peisaje și naturi moarte, de o inedită vibrație lirică, de o neașteptată decantare a expresiei. Savanta orchestrare a tăcerilor, linii pierzîndu-și identitatea ca linii, pe de-a-ntregul încorporate efectului pictural, griuri de o bogăție nesfîrșită a mlșcătoarelor nuanțe luminoase și a vibrației materiei, dînd frunzișurilor cadența lirică a unor cascade, sau maselor și umbrelor picturale alunecarea fumegoasă a unor aparențe de vis, atingeri de galben și ocuri-gri stîșne, făcînd să transpară în arhipelagurile cruțate ale fondului pînzei, desenul formelor în plutitoare revelații — toate acestea ne evocă parcă ceva din meditația lirică a anticilor pictori chinezi. Și recunoaștem totodată în ele același ritm interior al operelor de început: astfel toate se leagă sub autoritatea vitală a aceluiasi limboid formal original, se așează în aceeași matcă stilistică, pe care o identifici imediat ca acea inconfundibilă armonie generatoare de plămînlri picturale ce poartă în istoria picturii românești numele lui Virgil Almășanu.

GABRIEL
GARCÍA
MÁRQUEZ



tu de 1974

Ultimul roman al lui Gabriel García Márquez, așteptat de cîțiva ani cu o curiozitate mereu crescîndă deopotrivă de publicul larg și de critici, este o nouă izbîndă remarcabilă a autorului. *El otoño del patriarca* (*Toamna patriarhului*) este o carte la care a lucrat timp de șapte ani (1968—1975), mai mult decît la toate operele anterioare, inclusiv monumentalul *Veac de singurătate*.

Care este explicația acestei gestații lente? După apariția romanului *Un veac de singurătate*, unii critici malițioși au prezis că îi va fi imposibil să mai atingă vreodată nivelul acestei capodopere unice, fiindcă energiile creatoare l-au secătuit. Prevestirea s-a dovedit a fi totuși pripită. Adevărul este că García Márquez scrie greu, fiind extrem de exigent cu sine. De fapt, nici *Un veac de singurătate* nu a fost scris într-un an și jumătate, cum se crede de obicei. Înainte de perioada rodnică 1965—1967 (cînd, cuprins de frenezia creației, se închide în casă și timp de optsprezece luni se simte într-o stare de transă), a mai trecut printr-o gravă «criză de creștere», depășită pînă la urmă prin înnoirea viziunii artistice.

Perioada de tăcere literară 1961—1965, cînd declară că s-a hotărît să renunțe la scris, reprezintă un acut impas autocritic, care-l face să dezerteze doar aparent; în fond, își revizulește radical limbajul «obiectiv» de pînă atunci și renunță la «centura de castitate a unei viziuni notariale». Un critic care îl frecventează pe «bolnav» în această perioadă (Emir Rodríguez Monegal) afirmă că, fără să-și renege complet opera, era chinuit de gîndul eșecului repetat (în raport cu ambițiosul proiect inițial), și toate laudele aduse povestirilor și romanelor sale i se păreau un «inventar al erorilor». Chiar dacă nu există propriu-zis o cezură între primele patru cărți și romanul *Un veac de singurătate*, deosebirile de viziune și stil sînt foarte mari. Pentru a-și înnoi mijloacele, prelînd, desigur, parțial, cîștiguri mai vechi și operînd cîteva schimbări de accent în cadrul aceluiași univers artistic — spațiul mitic Macondo — a avut nevoie de această profundă criză încheiată printr-un nou miracol al creației. După propria sa mărturisire, în ianuarie 1965 simte subit

că stăpânește în întregime romanul fluviu pe care încercase să-l scrie încă din adolescență. Totul se limpezește ca prin minune, și scriitorul se trezește dintr-o dată plin de forțe din coșmarul unei insatisfacții paralizante.

Lucrurile s-au repetat și în cazul ultimului roman, pe care nu a putut să-l scrie, deși se gîndea de mult la tema lui, pînă nu a găsit tonul convingător, pînă nu a « simțit » că îl stăpînește într-o indisolubilă unitate a structurii și a expresiei.

Dacă noul roman a progresat lent, aceasta s-a datorat dificultății de a « descoperi » cartea, de a-i simți pulsul, atmosfera, personajele, de a găsi tonul interior, intim, care este unul singur. Cînd și-a dat seama că *Toamna patriarhului* seamănă prea mult cu *Un veac de singurătate*, a întrerupt lucrul și a hotărît să-și « demonteze » complet stilul. Rezultatul demontării a fost volumul *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (*Incredibilă și tristă poveste a cîndidei Eréndira și a bunicii sale fără suflet*), alcătuit din cîteva povești pentru copii și o narațiune cinematografică. De ce povești pentru copii? Pentru că numai astfel avea senzația că e liber sub raportul expresiei, că pornește de la zero, chiar dacă în realitate continuă inevitabil sumptuoasa proză din *Un veac de singurătate*. Aceste « exerciții de stil », cum le numește autorul, i-au permis să evadeze din spațiul mitic Macondo și să se instaleze în zona Antilelor, unde avea de gînd să plaseze acțiunea noului său roman. Totodată, i-au permis să pună accentul pe « hegemonia imaginarii », după expresia criticului Vargas Llosa, cu alte cuvinte pe reelaborarea tot mai liberă a elementelor oferite de experiență. Procedeele specifice prin care García Márquez transformă materialele universului real în componente ale universului de ficțiune (exagerarea, enumerările și repetițiile halucinante, schimbarea proprietății obiectelor etc.) sînt folosite acum din ce în ce mai insistent pentru a accentua rolul elementelor mitic-legendare, miraculoase, magice ori fantastice, ca suport al realității de ficțiune.

În *Toamna patriarhului* valorificarea datelor realității este făcută sistematic pe baza criteriului poetic. Nu alta fusese în fond soluția salvatoare în *Un veac de singurătate*, unde covoarele fermecate puteau să zboare cu adevărat, morții să învie firesc și cărțile să prezică viitorul, dar abia acum, în ultimul roman, procedeul este generalizat. Reușește astfel să realizeze un vis mai vechi, acela de a condensa toate adevărurile posibile în cîteva secole de poezie cotidiană.

În romanul *Toamna patriarhului*, conceput ca un vast poem despre cumplita înșingurare la care beția puterii îl conduce pe un dictator latino-american din zona Mării Caraibilor, accentul cade pe subiectivitatea dictatorului, pe felul cum reacționează personajul prins de vîrtejul puterii: « Mă interesează tot ce a fost istorie la un moment dat, declara autorul într-un interviu recent. Ordinea cronologică nu mă privește cîtuși de puțin. Cu obiectele procedez la fel: dacă, din motive poetice, vreau ca dictatorul să se plimbe într-un Cadillac blindat, îl fac să se plimbe într-un Cadillac blindat. Dacă, tot din motive poetice, mi se pare mai interesant ca dictatorul să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea, îl fac să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea. Este un procedeu literar de mare efect ».

Înălțîndu-și romanul pe premisele mitului singurătății, ca expresie stilistică reprezentativă a Americii latine, prin metoda « poetizării » García Márquez reușește să exploreze în același timp realitatea și fabulosul. Esențializarea mitică a istoriei latino-americane nu exclude, ci dimpotrivă presupune detaliul concret și viu, față de care scriitorul încearcă o fascinație irezistibilă. Insistînd asupra faptului că în ultimul său roman nu există nici un episod care să nu se bazeze pe datele realității, culese adesea din experiența sa strict personală, atrage atenția că metoda lui constă în « exacerbarea » acestei realități. Romanul *Toamna patriarhului* s-a cristallizat în jurul unei imagini care-l obseda de mult pe autor:

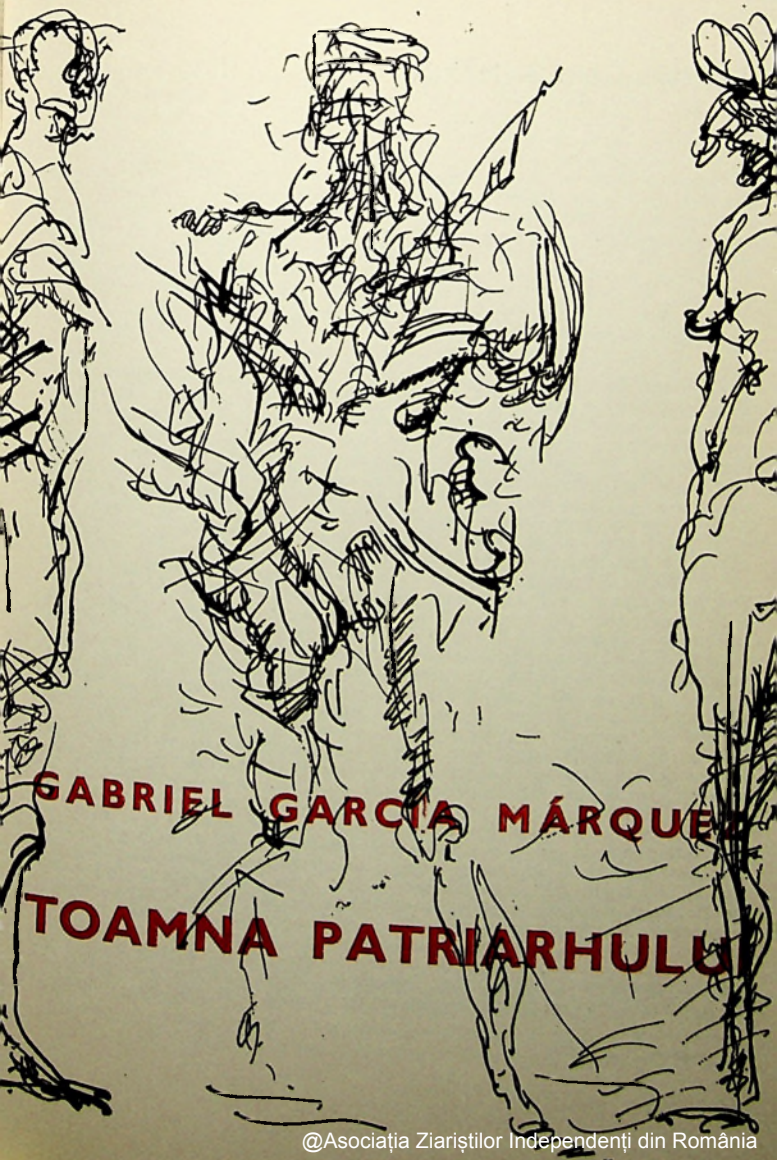
Imaginea unui dictator latino-american, incredibil de bătrîn, care se plimbă singur prin imensul palat unde nu se mai află nici o ființă omenească și unde pătrund vacile, instalindu-se în saloanele pustii. Întrebat cum a conceput această imagine, García Márquez își amintește de fuga dictatorului venezuelan Pérez Jiménez în Santo Domingo, fugă la care a asistat în calitate de ziarist: de la ieșirea din palat și pînă la avlonul special care-l aștepta în apropiere, dictatorul înspăimîntat a mers tot timpul cu o pușcă mitralieră în mînă, uitîndu-se bănuitor în toate părțile, gata să tragă în oricine l-ar fi împiedicat să se refugieze la prietenul său Trujillo. Imaginea reală s-a transformat, prin purificare alchimică, în imaginea bătrînului înconjurat de vaci, care însă i se părea insuficient de bătrîn: « Aveam încă prejudecăți naturaliste și credeam că 82 de ani este vîrsta maximă pe care o poate atinge un om politic. Din cauza asta ajunseseam într-un impas ». Pe romancierul « înspăimîntător de realist » care este García Márquez (caracterizarea îi aparține) îl interesează în primul rînd semnificațiile la care se ajunge prin exacerbară realității: « Fiindcă dacă, bunăoară, în Venezuela, Vicente Gómez ajunge să stea la putere timp de 32 de ani, știm ce se întîmplă. Dar pe mine nu mă interesează ce s-a petrecut cu cei 32 de ani, ci ceea ce s-ar fi putut petrece dacă, în loc să moară la 82 de ani, ar fi murit la 261 ».

Într-adevăr, romanul împinge la această limită incredibilă situația dictatorului izolat de populația asupra căreia își exercita puterea. Decretul personal este găsit în final mîncat de corbii care au năvălit pe fereastră, și oamenii politici ai țării trebuie să depună eforturi serioase pentru a convinge poporul că dictatorul a murit.

Nu am putea (și nici n-ar avea rost) să povestim faptele monstruoase pe care le declanșează puterea « celui mai singur om de pe pămînt », atunci cînd nu este exercitată în numele unor principii, ci doar pentru satisfacerea intereselor personale. O situație extrem de caracteristică merită totuși să fie amintită. Personajul nu rezistă ispitei dintotdeauna a tiranului de a vedea cum reacționează supușii la vestirea morții sale, pentru a le pune la încercare loialitatea. « Patriarhul » îl înmormîntează pe Patricio Aguilar (dublura care îl reprezintă la festivități pentru a micșora riscul atentatelor) și, costatînd că mulțimea se bucură, declanșează o represălu singeroasă. Apoi formează un nou guvern, o nouă armată, ridicîndu-i în grad pe soldații care înăbușiseră răscoala și are grijă să ocupe în mod pașnic timpul națiunii cu diferite petreceri, festivaluri, concursuri de frumusețe etc. În sfîrșit, după ce lucrurile se liniștesc, acordă privilegiile economice (monopolurile sării, tutunului etc.) militarilor de curînd avansați, știindu-l deocamdată mai avizi de onoruri decît de putere, mai speriași și mai servili decît cei dinainte.

Toamna patriarhului se înscrie la loc de cinste în seria marilor romane latino-americane, care demască dictatura, de la Domnul Președinte de Miguel Angel Asturias, pînă la *El recurso del método* (Utilizarea metodei), ultimul roman al lui Alejo Carpentier

A. I.



GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ

TOAMNA PATRIARHULUI

TOAMNA PATRIARHULUI

Generalul Rodrigo de Aguilar era singurul militar căruia îi încredințase viața și totuși se întreba dacă atîta încredere și atîta autoritate acordate unei singure persoane nu fuseseră cauza nefericirii sale, dacă nu cumva tocmai el, prietenul de-o viață, îl prefăcuse într-un bou de jug izbutind să-i tundă coama stufoasă de șef neîmblînzit și să-l transforme într-un invalid de palat incapabil să conceapă un ordin care să nu fi fost îndeplinit dinainte, după ce avusese ideea nefericită de a arăta în public un chip care nu era al lui, cînd indigenul desculț din timpurile bune era de ajuns ba chiar foarte de ajuns să deschidă prin gloată o cărare cu lovituri de secure strigînd dați-vă la o parte, neisprăviților, că vine cel care poruncește, fără a putea deosebi în acel desîș de ovații cine erau adevărații patrioți și cine erau prefăcuții, fiindcă încă nu descoperiserăm că cei mai primejdioși erau cei care strigau cel mai tare trăiască șeful, la dracu, trăiască generalul, și în schimb acum nu-i ajungea autoritatea armelor ca s-o găsească pe neisprăvita de regină a frumuseții care izbutise să scape din cercul de fier al poftelor lui senile, la naiba, azvîrli pe jos fișele de domino, lăsa partidele neterminate aparent fără nici un motiv, deprimat de revelația fulgerătoare că toate lucrurile își aflau pînă la urmă un loc pe lume, toate în afară de el, simțind cu adevărat pentru prima dată cămașa leoarcă de sudoare încă din zorii zilei, simțind cu adevărat o duhoare de stîrv care se ridică odată cu aburul și șuieratul de fluier al herniei răsucite de umezeală și de căldură, e zăduful, își spuse fără convingere, încercînd să descifreze de la fereastră lumina ciudată ce învăluia orașul nemișcat în care singurele ființe vii păreau a fi stolurile de corbi care își luau zborul speriați de pe acoperișul de la spitalul săracilor și orbul din Piața Palatului care-l simți pe bătrînul speriat la fereastră și-i făcu grăbit un semn cu bastonul și-l strigă cîteva cuvinte pe care el n-a reușit să le înțeleagă și le-a interpretat ca pe un nou semn rău prevestitor, stăpînit cum era de acel sentiment apăsător că urma să se întîmple ceva important, și totuși își spuse din nou că nu-i nimic, pentru a doua oară în acea zi de luni în care se simțea atît de descurajat, e zăduful, își spuse, și adormi pe loc, legănat de foșnetul burniței în geamurile aburite ale paravanelor care-i ocroteau somnul, dar deodată se trezi speriat, cine-i acolo, strigă, nu era decît inima lui apăsată de tăcerea ciudată a cocoșilor în zori, simți că nava universului ajunsese într-un pîrt în timp ce el dormea, plutea într-o supă aburindă, vietățile pămîntului și cerului care aveau darul de a întrezări moartea dincolo de prevestirile neroade și de ultimele descoperiri

Fragment

științifice ale oamenilor erau amuțite de spaimă, simțea că nu mai are aer, că timpul își schimbă complet ruta, și ridicându-se avu impresia că inima i se umflă la fiecare pas pe care-l făcea, că i se sparg timpanele și un lichid fierbinte i se scurge din nări, e moartea, își spuse, cu tunica îmbibată de sânge, înainte de a lua cunoștință că nu, dom'general, era ciclonul, cel mai devastator din câte au fărîmitat într-o rețea de canale și insule dispersate vechiul regat compact din zona carabilor, o catastrofă atît de secretă încît numai el o detectase cu instinctul său premonitor cu mult înainte de a se stîrni panica printre cîini și găini, și atît de neașteptată încît abia a avut timp să-i găsească un nume de femeie în forfota aceea de ofițeri îngroziți care mi-au venit cu știrea că acum da, era adevărat, dom'general, țara asta s-a dus dracului, dar el a poruncit să închidă ușile și să astupe ferestrele cu scînduri, au legat santinelele de stîlpii de pe coridoare, au închis găinile și vacile în birourile de la primul etaj, au ținut fiecare lucru la locul lui, de la Piața Palatului pînă la cel mai îndepărtat hotar al înspăimîntatului său regat de neliniște, patria întreagă a rămas ancorată la locul ei cu ordinul irevocabil ca la primul simptom de panică să se tragă de două ori în aer și a treia oară să-l omoare pe vinovat și totuși nimic n-a rezistat în fața cumplitului vârtej de vînturi circulare care a despicat ca o secure porțile de oțel blindat de la intrarea principală și mi-a ridicat vacile în văzduh, dar el nu și-a dat seama, năucit cum era de vraja surprizei, de unde a venit acel tunet de ploi orizontale care împrăstiau de jur împrejur cît vedeai cu ochii o grindină vulcanică ce stîrniise de-a valma molozul balcoanelor și jivinele pădurilor din fundul mării, nici n-a avut destulă luciditate ca să se gîndească la proporțiile îngrozitoare ale cataclismului ci înainta în mijlocul potopului întrebîndu-se cu gustul de mosc al ranchiunei în cerul gurii unde ești Manuela Sánchez, lua-te-ar naiba, unde te-ai ascuns că nu dă peste tine dezastrul răzbunării mele. În răgazul de placiditate care a venit după uragan s-a trezit singur, numai cu aghiotații cei mai apropiați navigînd într-un barcăz cu rame în supa în care pluteau ruinele sălii de audiențe, au ieșit pe poarta de la remiza pentru trăsuri trăgînd la rame nesîtenjeniți printre virfurile palmierilor și felinarele smulse din Piața Palatului, au intrat în laguna moartă din fața catedralei și el a avut din nou pentru o clipă străfulgerarea clarvăzătoare că n-a fost niciodată și nici nu va fi vreodată stăpînul întregii sale puteri, a rămas mult timp mîhnit de încetineala acelei certitudini amare în timp ce barcăzul se lovea de obiecte de densități deosebite după schimbările de culori ale luminii vitraliilor în frunzișul de aur masiv și ciorchinii de smarald de la altarul principal și lespezile funerare ale viceregilor îngropați de vii și ale arhiepiscopilor morți de dezamăgire și promontoriul de granit al mausoleului pustiu al amiralului stăpîn pe întinderea oceanului cu profilul celor trei caravele pe care poruncise să le construiască dacă i-ar fi venit pofta să-și odihnească oasele printre noi, am ieșit pe canalul presbiteriului îndreptîndu-ne spre curtea interioară transformată într-un acvariu luminos pe al cărui fund de plăci de faianță rătăceau bancuri de pești fosforescenți printre tulpini de chiparoase și floarea soarelui, am brăzdat albiile întunecoase ale galeriilor de la minăstirea vizcainelor, am văzut chiliile părăsite, am văzut clavirul în derivă în micul bazin de apă din sala de canto, am văzut în adîncul apelor adormite din refectoriu comunitatea completă a fecioarelor înecate la locurile lor, de jur împrejurul mesei lungi frumos așternute și, ieșind în balcon, deodată văzu întinsul spațiu de sub cerul strălucitor unde fusese orașul și abia atunci crezu cu adevărat știrea, domnule general, că acest dezastru se petrece în lumea întreagă numai și numai pentru a mă elibera de dorul chinuitor după Manuela Sánchez, la dracu, ce sălbătice sînt mijloacele lui Dumnezeu în comparație cu ale noastre, se gîndea satisfăcut, contemplînd mlaștina tulbure unde

fusesse orașul și pe a cărei suprafață fără margini pluteau o mulțime de găini înecate și nu ieșeau din apă decât turnurile catedralei, reflectorul farului, terasele largi ale caselor de zidărie din cartierul viceregilor, insulele răzlețe ale colinelor din vechiul port de vinzare a negrilor unde se adăpostiseră cei scăpați de furia uraganului, ultimii supraviețuitori, cărora încă nu ne venea să credem că rămăsesem în viață și priveam trecerea tăcută a barcuzului vopsit în culorile drapelului național printre smocurile de iarbă de mare care de fapt erau corpurile inerte ale găinilor, am văzut ochii triști, buzele palide, mina gînditoare care făcea semnul crucii într-un gest larg de binecuvîntare ca să stea ploile și să strălucească iarăși soarele, și a readus la viață găinile înecate, și a poruncit ca apele să se retragă și apele s-au retras. În larma dangătului de clopot al bucuriei generale, în lumina focurilor de artificii, în vacarmul stîrnit de imnurile de slavă cu care a fost sărbătorită punerea primei pietre a reconstrucției și de strigătele mulțimii adunate în Piața Palatului pentru a-l proslăvi pe salvatorul patriei care a pus pe fugă dragonul uraganului, cineva l-a luat de braț ca să-l scoată în balcon, fiindcă acum mai mult ca oricînd poporul are nevoie de cuvîntul lui de îmbărbătare, și înainte de a apuca să se ascundă auzi strigătul unanیم care-i pătrunsese în măruntaie ca un vînt tăios stîrnit înainte de furtună pe suprafața mării, trăiască șeful, căci din prima zi a regimului său a încercat senzația penibilă de a fi văzut de un întreg oraș, de nenumărați ochi ațintiți asupra lui în același timp, i-au înghețat cuvintele pe buze, a înțeles într-o străfulgerare de luciditate mortală că nu avea și nu va avea niciodată curajul de a-și face apariția în persoană înaintînd pînă la marginea abisului mulțimii, așa încît în Piața Palatului n-am putut zări decît imaginea efemeră dintotdeauna, umbra fugară a unui bătrîn îmbrăcat într-un costum ponosit care a împărțit binecuvîntări tăcute din balconul prezidențial și a dispărut imediat, dar acea apariție fugară ne era de ajuns pentru a susține încrederea că el era acolo, veghindu-ne faptele și somnul, sub tamarinii istorici ai casei vechi din mahala, absorbit de gînduri în balansoarul de răchită, cu paharul de limonadă neatins în mînă, ascultînd zgomotul boabelor de porumb pe care maică-sa, Benedición Alvarado, le vîntura într-o tigvă, vîzînd-o prin reverberația căldurii de la ora trei după-amiază, cînd a prins o găină cenușie, a luat-o subțioară și i-a sucit gîtul cu o nespusă duioșie în timp ce spunea cu un glas de mamă privindu-mă în ochi ai să ajungi oficios dacă te frămînti mereu atîta fără să te hrănești ca lumea, rămii la masă în seara asta, îl ruga, încercînd să-l îmbie cu priveriștea ispititoare a unei găini strungulate pe care o ținea cu amîndouă mîinile ca să nu-i scape în zbaterile agoniei, și el spuse bine, măicuță, rămîn, și pînă la căderea nopții stătea cu ochii închiși în balansoarul de răchită, fără să adoarmă, învăluit în mirosul plăcut al găinii care fierbea în oală, legat de cursul vieților noastre, căci singurul lucru care ne dădea siguranță pe lumea asta era certitudinea că el e acolo, invulnerabil la ciumă și la ciclon, invulnerabil la batjocura Manuelei Sánchez, invulnerabil la trecerea timpului, consacrat fericirii mesianice de a se gîndi pentru noi, știind că noi știm că el nu va lua pentru noi nici o hotărîre care n-ar fi pe măsura noastră, căci dacă supraviețuise tuturor calamităților, asta nu se datora curajului său neînchipuit, nici infinitei sale înțelepciuni, ci supraviețuise fiindcă era singurul dintre noi care cunoștea dimensiunile reale ale destinului nostru, și nici nu ști pînă undea ajunsese, măicuță, se așezase ca să se odihnească, la capătul unui drum anevoios, pe ultima piatră istorică a îndepărtatului hotar de răsărit unde erau săpate numele și datele nașterii și morții ultimului soldat căzut în luptele pentru apărarea integrității patriei, văzuse orașul lugubru și înghețat al națiunii vecine, văzuse grindina veșnică, ceața dimineții cu miros de funingine, oamenii îmbrăcați în costume de gală călătorind în tramvaie electrice, înmormîntările de neam mare în trăsuri gotice trase de cai albi







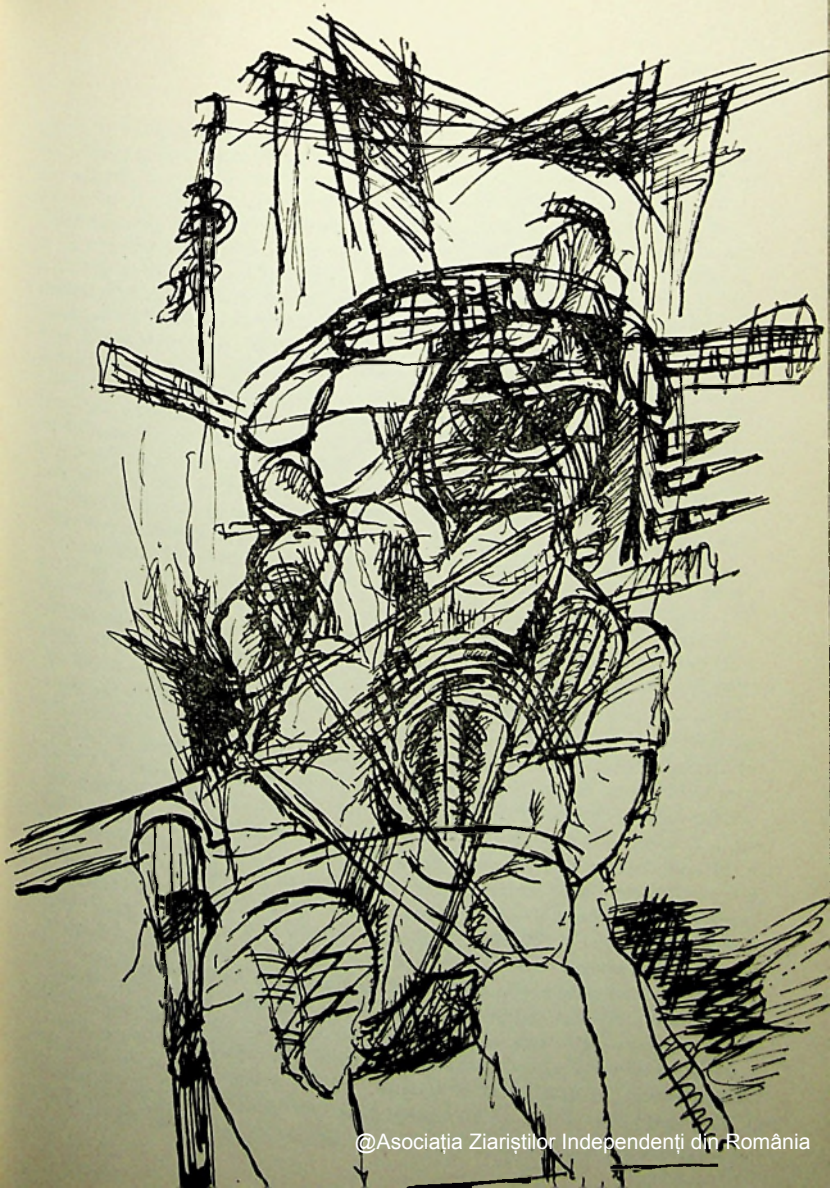


cu chivăre de pene, copiii dormind înfășurați în ziare în tinda catedralei, la naiba, le oameni ciudați, a exclamat, parcă ar fi poeți, dar nu erau, sînt conservatorii ca putere dom'general, i-au spus, și se întoarse din călătoria aceea încintat de revelația că nu există nimic în lume pe potrivă acestui vînt de goave putrede și acestui zgomot de piață și acestui sentiment profund de înfiorare a înserării în această patrie mizerabilă ale cărei granițe nu avea să le mai treacă niciodată, și nu pentru că-i era frică să se scoale din scaunul pe care se așezase, cum spuneau dușmanii lui, ci fiindcă omul e ca un copac de munte, măicuță, ca jivinele muntelui care nu ies din vizuină decît ca să mănînce, spunea, evocînd cu luciditatea mortală a somnului ușor al siestei soporifica ploaie de august din urmă cu mulți ani, cînd mărturisise deschis că-și cunoștea limitele ambiției, îi destăinuise acest adevăr unui om al faptei de pe alte meleaguri și din altă epocă pe care-l primise între patru ochi în penumbra arzătoare a biroului, era un tînăr timid, zăpăcit de trufie și însemnat dintotdeauna cu stigmatul singurătății, care stătea nemișcat în cadrul ușii fără să se decidă să treacă pragul, pînă cînd ochii nu i s-au obișnuit cu penumbra înmiresmată de glicinele dintr-o vază ținută la căldură și a putut să-l distingă pe el așezat într-un fotoliu rotitor cu pumnul nemișcat odihnindu-se pe masa goală, atît de cotidian și decolorat încît nu semăna deloc cu imaginea lui oficială, fără escortă și fără arme, cu cămașa leoarcă de sudoare ca orice muritor și cu frunze de salvie lipite de tîmple ca să-i aline durerea de cap, și abia cînd m-am convins de adevărul incredibil că bătrînul acela ramolit era chiar idolul copilăriei noastre, întruchiparea cea mai pură a visurilor noastre de glorie, numai atunci a intrat în birou și și-a spus numele vorbind cu glasul limpede și hotărît al celui care se așteaptă să fie recunoscut după faptele sale, și el mi-a strîns mîna în mîna lui moale și meschină, o mîna de episcop și s-a uitat la el uimit, ascultînd cu luare aminte visurile fabuloase ale străinului care cerea arme și solidaritate pentru o cauză care este și a dumneavoastră, excelență, cerea asistență militară și sprijin politic pentru un război fără cruțare care ar putea să măture o dată pentru totdeauna regimurile conservatoare din Alaska pînă în Patagonia și el s-a simțit atît de mișcat de vehemența lui încît l-a întrebat de ce te-ai amestecat în nerozia asta, la naiba, de ce vrei să mori, și străinul îi răspunsese fără nici un pic de pudoare că nu există glorie mai înaltă decît să mori pentru patrie, excelență, și el i-a răspuns zîmbind cu milă nu fii prost, băiete, patria înseamnă să rămîi în viață, i-a spus, asta e, l-a spus, și a deschis pumnul pe care-l ținea pe masă și i-a arătat în palma mîinii, uite bila asta de sticlă pe care o ai, sau nu o ai, dar numai cel care-o are e puternic, băiete, asta e patria, a spus, și l-a concedat bătîndu-l ușor cu palma pe spate fără să-i dea nimic, nici măcar mîngîierea unei făgăduieli, și aghiotantului care a închis ușa în urma lui i-a poruncit să nu-l urmărească pe tînărul care ieșise, nici măcar nu merită să mai pierdeți timpul supraveghiindu-l, spuse, are gărgăuni la cap, nu-i bun de nimic. Niciodată nu l-am mai auzit spunînd acele vorbe pînă după ciclon, cînd a proclamat o nouă amnistie pentru deținuții politici și a îngăduit întoarcerea tuturor surghiuniților în afară de oamenii de litere, bineînțeles, aștia niciodată, a spus, au gărgăuni la cap, asemeni cocoșilor de rasă cînd le cresc aripile așa că nu-s buni de nimic în afară de cazul cu totul excepțional cînd sînt buni de ceva, spuse, sînt mai rău decît oamenii politici, mai răi decît popii, închipuiți-vă, dar să vină ceilalți, indiferent de culoare pentru ca reconstrucția patriei să fie acțiunea tuturor, pentru ca să nu rămîină nimeni fără să simtă că el era iarăși stăpînul întregii puteri cu sprijinul feroce al unor forțe armate care erau din nou cele dinainte, de cînd el a împărțit membrilor conducerii supreme alimentele, medicamentele și materialele de asistență

socială trimise de ajutorul străin, de când familiile miniștrilor săi își petreceau duminicile la plajă în spitalele mobile și corturile de campanie ale Crucii Roșii, vindeau ministrului sănătății transporturile de plasmă sangvină, tonele de lapte praf pe care Ministerul Sănătății le vindea la rîndul său spitalelor pentru săraci, ofițerii de la statul major au renunțat la ambițiile lor în schimbul contractelor de lucrări publice și programelor de refacere a țării înfăptuite cu ajutorul acordat de ambasadorul Warren în schimbul dreptului de pescuit fără limite pentru navele țării sale în apele noastre teritoriale, la naiba, numai cel care o are, își spunea, amintindu-și de bila aceea colorată pe care i-o arătase bietului visător de care nu s-a mai auzit nimic de atunci, atît de entuziasmat de opera de reconstrucție a țării, încît se ocupa personal, ducîndu-se la fața locului și dînd indicații în dreapta și în stînga pînă și în ceea ce privește detaliile cele mai mărunte, ca în timpurile bune cînd abia luase în mînă puterea, se bălăcea în mocirla rămasă pe străzi, cu pălărie și cizme de vînător de rațe, ca nu cumva să se ridice un oraș diferit de cel pe care-l concepute pentru gloria lui în visurile de înecat solitar, porunca inginerilor luați-mi casele astea de aici, le luau, înălțați turnul ăsta doi metri mai încolo ca să se poată vedea vapoarele din largul mării, îl înălțau, întorceți-mi din drum riul ăsta, îl întorceau fără nici o greutate, fără nici un semn de împotrivire și era atît de preocupat de acea reconstrucție febrilă, atît de absorbit de planurile lui și atît de străin de alte treburi curente ale statului, încît a căzut pe brînci lovindu-se de realitate cînd un aghiotant distrat a comentat față de el din greșeală problema copiilor, și el a întreat din norul gîndurilor în care era cufundat, care copii, pîi copiii, dom'general, dar care copii, la naiba, fiindcă pînă atunci îi ascunseseră faptul că armata ținea sub pază secretă copiii care scoteau numerele de loterie de frică să nu povestească de ce ieșea mereu cîștigător biletul președințial, părinților care făceau reclamații le răspundeau că nu-i adevărat în timp ce se gîndeau la un răspuns mai bun, le spuneau că erau scorneli de-ale apatrizilor, calomnii ale opoziției, și pe cei care se răscuraseră atacînd o cazarmă i-au respins cu mortiere și a fost un măcel cumplit despre care nu v-am spus nimic ca să nu vă supărăm, dom'general, fiindcă adevărul e că toți copiii amestecați în afacerea cu loteria erau închiși în subsolul fortăreței din port, în cele mai bune condiții, cu un moral excelent și perfect sănătoși, dar beleaua e că acum nu știm ce să facem cu ei, dom'general, și erau vreo două mii. Metoda infailibilă pentru a cîștiga la loterie îi venise chiar o idee atît de simplă și fulgerătoare încît nici măcar el însuși nu putu să-și creadă ochilor cînd văzu mulțimea nerăbdătoare care se îmbulzea în Piața Palatului încă de la amiază bucurîndu-se cu anticipație de miracol sub șoarele arzător cu strigăte de mulțumire fluturînd pancarde cu lozinci de slavă eternă mărîndu-mosul președinte care împarte fericirea, au venit muzicanți și echilibriști, s-au deschis bufete cu preparate la grătar, rulete anacronice și decolorate loterii de animale, vechituri din alte lumi și alte vremuri care dădeau tîrcoale norocului încercînd să prospere cu frimaturile altor iluzii, au deschis balconul la ora trei, ca să nu fie nici o îndoială cu privire la cîstrea metodei, dădeau fiecărui copil cîte un sac de culori diferite după ce verificaseră în fața unor martori de încredere că erau cîte zece bile de biliard numerotate de la unu la zece în fiecare sac, atențiune, doamnelor și domnilor, mulțimea își ținea respirația, fiecare copil cu ochii legați va scoate cîte o bilă din fiecare sac, mai întîi copilul cu sacul albastru, apoi cel cu sacul roșu și pe urmă cel cu sacul galben, unul după altul.



cei trei copii băgau mîna fiecare în sacul lui, simțeau în fund nouă bile obișnuite și o bilă înghețată, și executînd ordinul pe care-l primiseră în secret scoteau bila înghețată, o arătau mulțimii, și astfel ieșeau cîștigătoare cele trei bile ținute la gheață timp de mai multe zile cu numerele bilețului pe care și-l rezervase el, dar niciodată nu ne-am gîndit că vreunul din copiii ăștia ar putea să povestească ce se întîmplă, dom'general, ne-am dat seama atît de tîrziu că n-am mai avut încotro și a trebuit să-i ascundem cître trei, și apoi cîte cinci și apoi cîte douăzeci, închipuiți-vă, dom'general, tot trăgînd ițele afacerii el a descoperit pînă la urmă că toți ofițerii din conducerea supremă a forțelor de uscat, de marină și de aviație erau implicați în pescuitul miraculos al loteriei naționale, a aflat că primii copii au suit la balcon cu încuviințarea părinților, ba chiar antrenăți de ei la știința sau mai curînd scamatoria de a cunoaște la pipăit numerele săpate în fildeș, dar că pe următorii i-au făcut să urce cu sila, fiindcă se răspîndise zvonul că toți copiii care au apucat să se urce nu se mai dădeau jos, părinții îi ascundeau, îi îngropau de vii cît timp treceau patrurile de asalt care-i căutau la miezul nopții, trupele speciale împresurau Piața Palatului nu pentru a stăvilii entuziasmul public, așa cum îi spuneau lui, ci pentru a ține la distanță gloatele care năvăleau ca turmele de vite cu amenințări și blesteme, diplomații care solicitaseră audiență pentru a media în acest conflict s-au lovit de situația absurdă că acum funcționarii îi asigurau că sînt adevărate zvonurile despre bolile lui ciudate, cum că el nu putea dormi decît în picioare pentru a nu-și strivi crestele de iguana care-i creșteau din vertebre, îi ascuseseră mesajele de protest și rugămințile lumii întregi, îi ascuseseră o telegramă de la Supremul Pontif în care se exprima îngrijorarea noastră apostolică pentru soarta inocenților, nu mai era loc în închisorile ticsite de pînțîri răvrățiți, dom'general, nu mai sînt copii pentru tragerea de luni, la dracu, în ce belea am intrat. Cu toate astea, el nu și-a dat seama de adevărata adîncime a prăpastiei pînă nu a văzut copiii îngrămădiți ca vitele la abator în curtea interioară a fortăreței din port, i-a văzut ieșind din subsoluri ca o turmă de capre orbite de razele soarelui după alțtea luni de spaimă nocturnă, s-au zăpăcit de atîta lumină, erau atîția în același timp încît el nu a văzut două mii de ființe distincte ci un uriaș animal fără formă care răspîndea un miros impersonal de piele pîrlită la soare și stîrnea un vuiet de ape adînci, și numai datorită naturii sale multiple a scăpat de distrugere, căci era cu neputință să se descotorsească de alțtea vieți fără să lase nici o urmă a grozăviei care ar fi făcut ocolul pămîntului, la naiba, nu era nimic de făcut, și cu convingerea asta a convocat consiliul suprem, paisprezece comandanți înspăimîntați fiindcă niciodată nu fuseseră atît de speriați, a scrutat îndelung ochii fiecăruia dintre ei, unul cîte unul, și atunci a înțeles că era singur împotriva tuturor, așa că a rămas cu capul sus, și-a înăsprit glasul, le-a adresat un îndemn la unitate, acum mai mult ca oricînd, pentru bunul renume și onorarea forțelor armate, i-a absolvit de orice vină cu pumnul strîns pe masă ca să nu-i observe tremurul incertitudinii și le-a poruncit apoi să rămîină la posturi pentru a-și face datoria cu același zel și aceeași autoritate de care dăduseră dovadă întotdeauna, fiindcă hotărîrea mea superioară și irevocabilă este că aici nu s-a întîmplat nimic, sezlunea se suspendă, îmi asum eu toată răspunderea. Ca o simplă măsură de precauție, a scos copiii din fortăreața portului și i-a trimis în furgoane nocturne în regiunile cele mai puțin populate ale țării, în timp ce el înfrunta furtuna dezlănțuită de declarația oficială și solemnă că zvonul nu era adevărat, nu numai că nu existau copii în puterea autorităților, dar nu rămăsese în închisori nici un singur deținut de nici un fel, scornelile despre sechestrarea masivă era o infamie a apatrizilor pentru a tulbura spiritele, porțile țării sînt deschise pentru stabilirea adevărului,



să vină să-i caute, au venit, a venit o comisie a Societății Națiunilor care a răscolit prin ungherele cele mai ascunse ale țării și a interogat cum a vrut pe cine a vrut cu atita minuțiozitate încît Bendición Alvarado avea să-i întrebe cine erau străinii ăia îmbrăcați ca niște spirițiști și care au dat buzna în casa ei căutînd două mii de copii, scotocind pe sub paturi, în coșulețul de cusut, în sticlutele de culori și pensule, și care la sfîrșit au făcut cunoscut întregii lumi că au găsit închisorile goale, în patrie domnea pacea, fiecare lucru era la locul lui, și nu aflaseră nici un semn care să confirme bănuiala că s-ar fi violat în intenție sau în fapt prin acțiune sau prin omisiune principiile drepturilor omului, puteți dormi în liniște, domnule general, au plecat, el și-a luat rămas bun de la ei fluturînd de la fereastră o batistă cu marginile brodate și cu senzația de ușurare că ceva se termina o dată pentru totdeauna, mergeți sănătoși, neghiobilor, mare liniștită și călătorie sprincenată, a răsuflat ușurat, s-a terminat tîmbălăul, dar generalul Rodrigo de Aguilar i-a amintit că nu, că tîmbălăul nu se terminase fiindcă mai rămîneau copiii, dom'general, și el s-a lovit cu palma peste frunte, la dracu, uitase complet, ce facem cu copiii. Încercînd să scape de acel gînd supărător pînă cînd i-o veni în minte o formulă drastică, porunci să-i scoată pe copii din pădurea unde-i ținuse ascunși și să-i ducă tocmai la capătul celălalt în provinciile cu ploi nesfîrșite unde nu suflau vînturi, unde jivinele pămîntului putrezeau tîrîndu-se și creșteau crini în cuvinte și caracatițele înotau printre copaci, poruncise să-i ducă în peșterile din Anzi cu neguri veșnice pentru ca nimeni să nu știe unde sînt, să-i mute din turburea lună noiembrie de putregaiuri în februarie cu zile orizontale pentru ca nimeni să nu știe în ce dată erau, le-a trimis perle de chinină și pături de lînă cînd a aflat că erau zguduți de frisoane fiindcă stătuseră zile întregi ascunși în orezării cu noroiul pînă la gît ca să nu-i descopere avioanele Crucii Roșii, a poruncit să se vopsească în roșu lumina soarelui și strălucirea stelelor ca să-i vindece de scarlatină, a poruncit să arunce din avioane praf insecticid ca să nu-i mănînce gîndacii din plantațiile de banane, le trimitea ploi de caramelle și ninsori de înghețată cu frișcă din avioane și parașute încărcate cu jucării de Crăciun ca să fie mulțumiți, pînă găsea o soluție magică, și așa a încercat să scape de răul memoriei, a uitat deci, s-a cufundat în mlaștina tristă a nenumăratelor nopți uniforme ale insomniilor lui nesfîrșite, a auzit loviturile metalice ale orologiului care bătea ora nouă, a gonit găinile care picoteau pe acoperișul palatului și le-a băgat în cotețe, a examinat una cîte una gingiile vacilor din staule, a văzut-o pe una din nevestele lui sfîșiată de durere zvîrcolindu-se pe pămîntul din coliba ei și apoi pe moașă care a scos la lumină un prunc aburînd, cu cordonul ombilical înfășurat în jurul gîtului, era băiat, ce nume să-i punem, dom'general, spuneți-i cum vă place, a răspuns, era ora unsprezece, ca în fiecare seară de cînd era la putere a numărat santinelele, a controlat zăvoarele, a acoperit colivile de păsări, a stins luminile, era ora douăsprezece, patria dormea în pace, toată lumea se odihnea, s-a îndreptat spre dormitor, străbătînd palatul cufundat în întuneric, orientîndu-se după jeturile de lumină ale zorilor fugare de la

reflectorul circular al farului, a tras cele trei zăvoare ale dormitorului prezidențial cînd deodată prin fereastă a pătruns o rafală de vînt de dincolo de granița pustiurilor de salpetru și în dormitor s-au năpustit notele unui cîntec intonat de glasuri de fragede care întrebau de un cavaler plecat la război și suspinau ce durere, ce nenorocire, s-au urcat într-un turn ca să vadă dacă vine, l-au văzut întorcîndu-se, s-a întors, ce bine, într-un sicriu învelit în catifea, ce durere, ce nenorocire, și era un cor de voci atît de numeroase și de îndepărtate încît el ar fi adormit cu gîndul că auzea cîntînd stelele, dar deodată s-a sculat în capul oaselor mînios, nu mai pot, la dracu, a strigat, ori ei ori eu, a strigat, și au fost ei, căci înainte de a se crăpa de ziuă a poruncit să-i adune pe copiii într-un barcăz încărcat cu ciment, i-au dus cîntînd pînă la limita apelor teritoriale, i-au aruncat în aer cu o încărcătură uriașă de dinamică fără să-i facă să sufere în timp ce ei cîntau mai departe, și cînd cei trei ofițeri care executaseră ordinul criminal s-au prezentat la raport în fața lui cu vestea, dom'general, ordinul a fost executat, i-a avansat cu două grade și le-a conferit medalia de loialitate, dar pe urmă a poruncit să fie împușcați ca niște criminali de rînd, fiindcă sînt ordine care se pot da dar nu se pot executa, ce naiba, au fost niște nenorociți. Experiențe atît de cumplite ca aceasta îi confirmau certitudinea foarte veche că dușmanul cel mai de temut era în sufletul lui, era încrederea prea mare în oameni, că tocmai cei pe care el îi ridica și-i acoperea de onoruri ca să-i susțină regimul, mai devreme ori mai tîrziu ajungeau să scuie mîna care le-a dat de mîncare, el îi doboră dintr-o lovitură, scotea pe alții din noroi, îi ridica la gradele cele mai înalte arătînd cu degetul la voia inspirației de moment, tu căpitan, tu colonel, tu general, și toți ceilalți locotenenți, ce dracu, îi vedea crescînd și umflîndu-se în uniforme pînă crăpau cusăturile, dar nu-i putea ține mereu sub observație, și o întîmplare cum fusese descoperirea celor două mii de copii sechestrați îi îngăduia să-și dea seama că nu un singur om greșise, ci întreaga conducere supremă a forțelor armate care nu sînt bune pentru altceva decît pentru a spori consumul de lapte și în ceasul de cumpănă spurcă blidul din care au mîncat, eu i-am făcut oameni pe toți, la naiba, le-am dat să mănînce o plîne și am făcut să fie respectați și totuși n-avea o clipă, de liniște, încercînd să se ferească de ambiția lor, pe cei mai primejdioși îi ținea aproape ca să-i poată supraveghea mai bine, pe cei mai curajoși îi trimitea la garnizoanele de la graniță, din pricina lor acceptate ocupația trupelor de marină, măicuță, nu ca să stîrpească frigurile galbene, cum scrisese ambasadorul Thompson în comunicatul oficial, și nici ca să fie protejat împotriva mișcării de opoziție populară, cum spuneau oamenii politici surghiuniți, ci ca să-i învețe să se poarte pe militarii noștri, și așa a fost, măicuță, toți au băgat la cap cîte ceva, ei l-au deprins să poarte pantofi, să se folosească de hîrtia igienică, ei m-au învățat secretul de a crea servicii paralele ca să ațîț rivalitățile dintre cadrele superioare ale armatei, au inventat serviciul securității statului, agenția generală de investigații, departamentul național al ordinii publice și o sumedenie de alte lucruri că nici eu nu le mai țin în mînte, organisme identice pe care el le

făcea să pară deosebite pentru a dormi cu mai multă siguranță în mijlocul furtunii făcându-i pe unii să creadă că erau supravegheați de ceilalți, înlocuindu-le cu nisip de pe plajă praful de pușcă din depozitele cazărnilor și ascunzându-și adevăratele intenții prefăcându-se că urmărește tocmai contrariul, și totuși se răzvrăteau, el apărea pe neașteptate în cazărmiile răsculate făcând spume la gură, strigând în lături, lașilor, eu poruncesc aici, și-i făcea să tremure de spaimă pe ofițerii care pînă atunci făcuseră exerciții de tir trăgînd în portretele mele, dezarmați-i, a poruncit fără să se oprească, dar cu atîta autoritate mînioasă în glas încît ei au predat singuri armele, predați uniforme, și le-au predat, s-a răscolat baza San Jerónimo, dom'general, el a intrat pe poarta cea mare tîrîndu-și labele uriașe de bătrîn suferind printre două șiruri de soldați de gardă răzvrățiți care i-au dat onorul de comandant suprem, și-a făcut apariția în sala unde se întrunise comandamentul răsculaților, fără escortă, fără nici o armă, dar strigînd cu vocea tunătoare a celui puternic, culcați-vă cu fața la pămînt, pușlamalelor, nouăsprezece ofițeri din statul major s-au culcat la pămînt, cu fața în jos, i-a silit să se plimbe mîncînd țărînă prin localitățile de pe litoral ca să vadă lumea cîte parale face un militar fără uniformă, feciori de lele ce sînteți, a auzit răsunînd pe deasupra strigătelor din cazarma răsculată propriile sale ordine irevocabile, împușcați-i pe la spate pe instigatorii la răscoală, au expus cadavrele atîrnate de picioare la soare pentru ca să afle toată lumea ce sîrșit îi aștepta pe cei care-l hulesc pe Domnul, trădătorii, dar tulburările nu s-au terminat cu aceste represalii sîngeroase fiindcă la cea mai mică nebagare de seamă se trezea din nou amenințat de acea tentaculară plantă parazită pe care credea că o smulsese din rădăcină și care se înmulțea la umbra puterii sale, la umbra privilegiilor pe care era silit să le dăruiască și a fărîmelor de autoritate și a încrederii pe care trebuia să le acorde ofițerilor mai viteji chiar împotriva voinței lui, fiindcă-i era cu neputință să se mențină la putere fără ei, dar nici cu ei nu putea, osîndit pentru totdeauna să trăiască respirînd o atmosferă în care simțea că se înăbușe, la dracu, nu era drept, și nici nu putea trăi cu spaima permanentă că într-o bună zi ar putea să-l vîndă chiar prietenul Rodrigo de Aguilar, care tocmai intrase în biroul meu cu un chip de înmormîntare, dornic să afle ce s-a petrecut cu cei două mii de copii de la premiul meu de loterie fiindcă toată lumea zice că i-am înecat în mare, și el a spus fără să clipească nu da crezare brașoarelor scornite de apatrizi, prietene, copiii cresc în liniște, i-a spus, în fiecare seară îi aud cîntînd pe aici pe aproape, a spus arătînd cu un gest larg al mîinii un loc nedefinit din univers, și chiar pe ambasadorul Evans l-a lăsat învăluit într-un nor de incertitudine cînd i-a răspuns impasibil nu știu despre ce copii îmi vorbiți cînd chiar delegatul țării dumneavoastră la Societatea Națiunilor a declarat oficial că toți copiii sînt neatinși și sănătoși, merg la școală, ce naiba, n-o să scap niciodată de beleaua asta?...

În românește de ANDREI IONESCU

Desene de
TUDOR JEBELEANU
la « Toamna Patriarhului »



ANDREI IONESCU

cronica unui mit

UN VEAC DE SINGURĂTATE

Superlativele se aglomerează vertiginos. *Un veac de singurătată* de Gabriel García Márquez este cartea publicată în tirajele cele mai impresionante la meridianul latino-american și la alte meridiane ale globului (în primele trei luni de la apariție—iunie 1967 — scriitorul a semnat nu mai puțin decât optsprezece contracte de traducere), este cartea consacrată cu un entuziasm unanim de critica internațională cea mai exigentă, este cartea în mod constant caracterizată, din toate punctele de vedere și fără reticențe în folosirea unor cuvinte care angajează în cel mai înalt grad, drept o operă genială, o operă de primă mărime a literaturii tuturor timpurilor, iradiind prospețime și clocotind de viață, autentică și perenă. Exprimându-și entuziasmul de cititor uimit și fascinat, autorul traducerii românești (Mihnea Gheorghiu) mărturisește a fi avut « revelația capodoperei ».

Care este explicația acestei rapide și extraordinare notorietăți, care în cazul de față răsplătește indiscutabil valoarea? Pe lângă talentul exuberant, specific zonei tropicale, s-a invocat pe bună dreptate valoarea reprezentativă a cărții, care este o adevărată sinteză a literaturii latino-americane, cu întreg evantaiul său amplu de tendințe și stiluri. Formidabilul succes de public ne îndreptățește să presupunem că romanul lui García Márquez corespunde unei apetențe a cititorului latino-american, împlinește o comandă socială, în sensul complex și nobil al expresiei. Cel mai bun roman apărut în limba spaniolă de la *Don Quijote* încoace ar împărtăși astfel destinul capodoperei lui Cervantes în ceea ce privește audiența imediată, accesibilitatea largă și multiplele posibilități de lectură, putând fi gustat de orice fel de public, de toate vârstele și aparținând tuturor condițiilor sociale și intelectuale.

Întrunind armonios trăsăturile caracteristice literaturii latino-americane, *Un veac de singurătată* reprezintă o culme a orientării care a primit numele de « realism fantastic ». Formula este, desigur, ca orice formulă, inerent simplificatoare, dacă nu i se adaugă câteva precizări indispensabile, în stare să-l dea viață și să o justifice. Încă din primele scrieri ale europenilor care-l surprind peisajul, Lumea Nouă este înfățișată ca o lume fantastică. Însemnările lui Columb și ale celorlalți descoperitori și cuceritori sînt dominate de un sentiment de fascinație în fața unui tărîm de miracol. America este în ochii lor pămîntul tuturor posibilităților, o lume în care fabulosul și magicul alcătuiesc realități palpabile. Revendicîndu-se de la această tradiție, García Márquez amintea într-un interviu că, în cărțile lor de

călătorii, Up de Graff și Pigafetta descoperă nenumărate minuni: izvoare cu apă în clocot, locuri unde glasul omului dezlănțuie ploii torențiale, anaconde de douăzeci de metri acoperite de fluturi etc. Mai târziu, de-a lungul întregii evoluții literare a Americii Latine, continuă să fie consemnate aceste note de miracol ce invadează realitatea cotidiană, făcând ca însăși noțiunea de realism, așa cum a fost impusă de raționalismul Renașterii și consfințită de pozitivism, să devină insuficientă la meridianul american. Operele celor mai caracteristici scriitori ai Americii Latine cer o lărgire a sferei realismului, care să poată cuprinde trăsăturile magice specifice, și în acest sens opera lui García Márquez este o pledoarie excelentă, fiindcă reprezintă stadiul deplinei maturizări a orientării, reușind să impună o exigență legitimă cu forța irezistibilă a evidenței. E suficient să parcurgem prima pagină din *Un veac de singurătate* pentru a descoperi rezervele mitologice intacte ale Americii latine: « Lumea era atât de de recentă, încât multe lucruri nici nu aveau încă nume, și pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul ». Un personaj (țiganul Melchíade) susține că lucrurile au viață proprie și că nu ne rămâne decât să le trezim sufletul, iar despre altul (José Arcadio Buendía temeiitorul) autorul afirmă că avea o imaginație atât de îndrăzneată, încât « întrecea însuși geniul naturii, ba chiar și miracolele și magia ». În fond, este vorba de calitățile scriitorului, care reușește aparent fără efort o performanță extraordinară, spre care au năzuit atîția romancieri ai secolului nostru: să se instaleze cu naturalețe în lumea mitului, dezvoltînd printr-un gest simplu misterul ce palpita sub fiecare lucru, făcînd acceptabil și verosimil supranaturalul și transformînd miraculosul și fabulosul în ingrediente ale realismului. « Cred că sînt un scriitor înspăimîntător de realist — declară el — deoarece consider că în America Latină totul este posibil, totul este real. Cred că trebuie să încorporăm în cărțile noastre această realitate fantastică și să facem ca literatura să corespundă vieții noastre, unde se întîmplă în fiecare zi lucrurile cele mai extraordinare ».

Asemenea lui García Márquez, numeroși romancieri de astăzi ai Americii Latine vorbesc cu insistență despre caracterul magic, mitic și miraculos al realităților latino-americane. Dar nici unul nu a împins atât de departe ca el procesul de implementare a elementelor fantastice cu cele ale realismului tradițional. Un critic (Angel Rama) semnalează trei etape mai importante ale relației fantastic—real în literatura latino-americană, etape reprezentate de Asturias, Rulfo și García Márquez. Mentalitatea celui dintîi este, fără îndoială, foarte apropiată de gîndirea magică a indigenilor din Guatemala, descendenți ai civilizației maya, pentru care există permanent două realități: o realitate palpabilă și o realitate a visului. Legătura pe care o stabilește Asturias între cele două realități l se pare a avea un caracter « mecanic »: fantasticul este lipit peste real, nu se topește în el, planurile rămîn separate. (Borges nu intră în discuție, deoarece aspirația lui nu constă în a contopi realul cu fantasticul, ci în a face o literatură livresc fantastică, povestirea de meditație filozofică cultivată de el aparținînd literaturii fantastică în stare pură.)

Etapă imediat superioară este reprezentată de mexicanul Juan Rulfo, care creează un sistem de vase comunicante între cele două lumi: de la planul real se trece la cel fantastic și invers cu ușurință și naturalețe, fără însă ca cele două planuri să se confunde. Climatul narațiunilor lui Rulfo permite fenomenelor din cele două planuri să se întîlnească fără să ne surprindă, dar este totuși în fond un climat neobișnuit, straniu, oniric.

Mai rămînea de făcut un pas, prin care să se desăvîrșească procesul fuziunii celor două planuri, închizînd ciclul deschis de Asturias. În loc să așeze alături realul și fantasticul (Asturias), în loc să cultive numai fantasticul (Borges), în loc să permită doar trecerea dintr-un plan în altul, lăsîndu-le totuși distincte (Rulfo), García

Márquez le unește și decretează realitatea fantasticului. Am văzut că imaginația personajelor (și a autorului) e cum nu se poate mai cutezătoare, întrecând fantezia naturii. Același José Arcadio Buendía, când scapă de supravegherea nevastei, se lasă tirit de imaginație « pînă la o stare de delir perpetuu ». În perioada de pierdere a memoriei, ca urmare a insomniei care bîntuie satul, cei lipsiți de tăria de caracter necesară pentru a-și însuși complicatul sistem de fixare a lucrurilor în memorie « căzură pradă unei realități imaginare, create de ei înșiși, care se vădi mai puțin practică, însă mai reconfortantă ». Realitatea fantastică în care trăiesc personajele și imaginația lor delirantă nefiind stări excepționale, ci constituind climatul obișnuit al universului creat de García Márquez, întîmplările cu caracter fantastic încetează de a mai fi fantastice. Ele se petrec cu un aer firesc și devin prin aceasta fapte reale, cotidiene, ceea ce produce, cu o intensitate extraordinară, o senzație ce poate fi considerată coloana vertebrală a romanului: este senzația de libertate deplină spre care aspira Breton, deschiderea tuturor perspectivelor într-o ambianță unde « totul este posibil », unde totul se poate realiza, și prin urmare fantasticul, realul, irealul, visele, dorințele, angoasele, toate sînt cuprinse în sfera posibilului și realului deopotrivă. « Senzația vie de a fi în libertate » pomenită în cel de al doilea manifest suprarrealist se desprinde din fiecare pagină a romanului. Toate forțele vii sînt declanșate brusc și lăsate să se manifeste plenar, într-o nemăpomenită explozie de vitalitate; lucrurile și ființele par a fi trezite dintr-un somn letargic și îndemnate să-și dezvăluie sufletul, biruind frustările și închistarea. Arborele vieții, pururea verde, despre care vorbește Goethe, se înalță semeț, și foșnetul frunzelor sale poate fi ascultat permanent în Macondo, așa cum apare în *Un veac de singurătate*, cînd García Márquez descoperă, printr-o iluminare subită, libertatea nelimitată a fanteziei creatoare, renunțînd la « prejudecățile veriste », și ajungînd la convingerea că unul romancier îi este îngăduit totul, cu condiția de a fi în stare să povestească lucruri pe care publicul să le creadă. Lumea « exterioară », aparținînd unei lungi tradiții de literatură obiectivă (în care se înscriu și lucrările sale mai vechi, și în acest sens este semnificativă o profesie de credință din perioada veristă: « Nici o aventură a imaginației nu are mai multă valoare literară decît cel mai neînsemnat episod din viața cotidiană »), se deschide dintr-o dată ca un fruct copt, pentru a descoperi infinitele perspective ale unei alte lumi: o lume « interioară », unde spațiul și timpul sînt fantastice, lumea invenției totale, lumea ficțiunii libere, cucerită și impusă ca ficțiune. În noul Macondo, un Macondo fabulos, unde preotul face levitații demonstrative, Frumoasa Remedios se înalță la ceruri, duhul lui Prudencio Aguilar vine să stea de vorbă cu José Arcadio Buendía, unde plouă într-una patru ani, unsprezece luni și două zile, și unde șiganul Melchíade se întoarce întinerit din lumea morților, ca să moară a doua oară inaugurînd astfel cîmîtirul satului etc., romancierul nu se mai jenează de notele fantastice, ca mai înainte, ci, cuprins de frenezia creației neîngrădite, abolite complet « seriozitatea » rigidă. Pe criticii care vor să înțeleagă noutatea romanului îl sfătulește « să plece de la premisa mai mult decît evidentă că acesta e lipsit de seriozitate », respingînd astfel o întreagă literatură (a altora, și a lui de pînă atunci) mult prea gravă, cu caracter « fragmentar, exclusivist și maniheist », care oferă o imagine parțială despre viață, iar lui Claude Couffon l-a declarat la Paris că nu mai vrea să albă senzația că « suferă » cînd scrie: « Cu tribulațiile fantastice ale clanului Buendía am vrut să mă distrez. Un roman nu trebuie să fie plicticos nici o clipă. Peripețiile trebuie să se înnolesc fără încetare, amestecînd realul cu irealul, posibilul cu imposibilul ».

Romanul ideal întrezărit de el ar fi un roman capabil să-l neliniștească și să-l stimuleze pe cititor nu numai prin conținutul său politic și social, ci totodată și

în primul rînd prin puterea de pătrundere în realitate, prin « capacitatea de a întoarce realitatea pe dos și de a arăta cum este pe partea cealaltă ».

Între cele două aspecte nu există în fond nici o contradicție, ci un raport de complementaritate. Obiectivul social nu poate fi atins în mod eficient decît împreună cu cel artistic. Pe drept cuvînt, Mario Vargas Llosa (scriitorul care i-a consacrat cel mai important studiu critic: *Gabriel Gracia Márquez : istoria unui deicid*) vorbește de profunda nemulțumire ce stă la baza creației demiurgice a romanțierului, cînd analizează « deicidul secret » comis ca urmare a revoltei față de realitatea istorică pe care simte nevoia să o schimbe cu alta, transformînd-o prin limbaj, în cel mai larg înțeles al cuvîntului. Specificul creației și îndeosebi al creației romanești, care în cazul lui Gracia Márquez se manifestă la potențial maxim, constă într-un proces de exprimare și negare simultană a realității. Romancierul exprimă creator realitatea în măsura în care o neagă, o reface după ce a descompus-o printr-un asasinat simbolic. Conduc de « demoni », de înrobotoare obsesii tematice și de expresie, rivalizează cu divinitatea în crearea unui univers nou, poate cel mai autonom dintre universurile literare, în comparație cu celelalte genuri. Într-adevăr, *Un veac de singurătate* ar putea fi interpretat ca un « fruct al miniei » (al unei minii care, așa cum am văzut, a depășit faza de « seriozitate », de rigiditate sumbră), ca o imensă răzbunare pentru frustrarea seculară a Americii Latine și pentru înșingurarea la care au condamnat-o împrejurările istorice. Intuiția sigură și înalta exigență față de sine l-au făcut pe García Márquez să-și dea seama că nu putea să abandoneze tema înșingurării Americii cu mijloacele realismului tradițional, și marele său merit este că a știut să aștepte pînă cînd a ajuns, după propria apreciere, la « maturitate politică », cu alte cuvinte cînd a înțeles că tratarea mitică a temei nu înseamnă evaziune, ci tocmai un spor de eficiență artistică a literaturii de protest social. În concepția lui García Márquez, mitul, ca expresie sintetic-simbolică a unei epoci istorice, chiar atunci cînd este însoțit (fără a fi însă anulat ori diminuat) de un proces invers de demitizare, continuă să aibă un rol primordial în arta romanului, și un roman total cum este *Un veac de singurătate* nu se poate înălța decît pe premisele mitului.

Sondarea unei lumi interioare, explorarea realității fantastice, stilizarea elementelor realității istorice printr-o serie de procedee de mare finețe și adevărate au avut loc abia în momentul cînd, după numeroase și dramatice încercări de găsire a tonului just, și după ani îndelungați de insatisfacții fecunde și de muncă neobosită (« Cred că numai scriind zilnic poți învăța meseria de scriitor »), simte că a reușit să prindă tema, și tonul, și ritmul, că are suficient suflu și posedă mijloacele necesare. De la împingerea situațiilor spre limita exasperării și de la discreta alegorizare a motivelor esențiale din faza de căutare a drumului propriu, lăsînd în planul al doilea elementele descriptive și psihologice și aducînd în prim plan elementele supranaturale, ajunge la descoperirea unui stil pe care-l simte al său, la descoperirea adevăratei vocații: aceea de explorator al fabulosului.

Nutrindu-se din realitatea socială, proza fantastică a lui García Márquez o îmbogățește și o potențează printr-o alianță strînsă între critica socială și imaginația investigatoare, capabilă să surprindă conexiunile nebanuite și profunde ale realității, adevărul ei artistic etern. Mai mult, imaginația posedă nebanuite virtuți de anticipare, și prin aceasta funcția ei de investigație nu este un simplu experiment capricios și inutil, ci o necesitate urgentă de prospecțiune socială. Declarînd că se consideră un scriitor « înspălmîntător de realist », García Márquez revendică insistent drepturi depline pentru imaginație, tocmai pentru a sluji realismul. Fiindcă, mai curînd sau mai tîrziu, realitatea dă dreptate imaginației, și cele mai multe lucruri care alcătuiesc universul nostru cotidian au existat în imaginația oamenilor.

lor mai înainte de a exista în realitate. Parcă pentru a confirma caracterul realist al celor mai fantastice închipuiri din roman, un reporter a găsit și a fotografiat recent un galion părăsit în mijlocul unei păduri tropicale, iar ziarele din Barranquilla au publicat știrea senzațională că un tânăr de douăzeci și șapte de ani, după lectura romanului, s-a hotărât să dezvăluie secretul vieții lui: faptul că are o coadă de porc.

Temele romanului sînt vechi (temele tradiționale ale literaturii de protest social: violență politică, exploatarea bogățiilor țării de către capitalurile străine, fraude, abuzuri, corupție etc.), dar reelaborarea lor antidogmatică, mitică și critică, perspectivele și mijloacele artistice sînt noi, ceea ce permite înălțarea la planul universalității. Critica socială este slujită cu eficiență sporită de fantezia creatoare. Mai mulți critici columbieni au declarat că abia după lectura romanului au înțeles cu adevărat istoria Columbiei și a întregii Americi Latine, grație desprinderii autorului de faptul brut și viziunii estetice totalizatoare ce guvernează opera. Cum a ajuns García Márquez la această viziune totalizatoare?

Mărturisirile scriitorului sînt extrem de prețioase pentru înțelegerea procesului specific maturizării sale artistice, care culminează în *Un veac de singurătate*. Într-un stadiu embrionar, a început romanul la optsprezece ani, dar curînd a întrerupt lucrul, dîndu-și seama că aspirațiile depășeau flagrant posibilitățile. Au mai trecut șaptesprezece ani de rodnică așteptare, de meditație și de gestație lentă a materialelor care se adunau și începeau să prindă contururi din ce în ce mai precise, pînă cînd a avut senzația că «simte» cartea. (Termenul folosit de Vargas Llosa pentru a desemna obsesiile scriitorului se dovedește foarte potrivit în cazul de față: «ideile» lui García Márquez sînt adevărați «demoni»). «Nu mă interesează o idee care nu rezistă mult timp», declară el, amintind de o mărturisire asemănătoare a lui Hemingway.) Apoi totul merge de la sine: are impresia că scrie o carte pe care o știe, pe care parcă a citit-o cîndva. Bineînțeles, îl simte plusul într-o îndisolubilă unitate a structurii și expresiei. «Mi-am dat seama, scrie el, că realitatea cuprinde mai mult decît violența politică, cuprinde miturile oamenilor, credințele și legendele, care nu se nasc din nimic, ci sînt create de oameni, constituie istoria lor, viața lor cotidiană și intervin în triumfurile și eșecurile lor». Necesitatea de a încorpora aceste elemente cu naturalețe și autenticitate artistică aduce în prim plan problema limbajului. Stilul sobru, concis, gazetăresc, pe care-l folosisese pînă atunci și care culminează în romanul *Colonelului n-are cine să-i scrie*, nu se mai potrivise cu noile aspirații: «Problema cea mai importantă pentru mine era să șterg linia de demarcație care separă ceea ce pare real de ceea ce pare fantastic, fiindcă în lumea pe care încercam să o evoc această barieră nu există. Aveam nevoie de un ton convingător, care prin propriul său prestigiu să facă verosimile lucruri aparent neverosimile, și asta fără să tulbure unitatea narațiunii». Limbajul devine astfel o dificultate de fond, fiindcă adevărul nu poate trece drept adevăr decît atunci cînd este prezentat într-o anumită formă. Acest «roman gotic al tropicelor» (caracterizarea aparține autorului), care își propunea să reînvie trecutul deopotrivă istoric și legendar al Americii Latine prin ștergerea granițelor dintre mit și realitate, trebuia scris pe un ton convingător și într-un limbaj convingător. Soluția ce i se impune este relatarea faptelor prin prisma filmelor care i le-au relatat lui: «Trebuia să povestesc lucrurile nu așa cum se petrecuseră în realitate, ci așa cum credea bunica mea că s-au petrecut». Naratorul ajunge să se identifice cu perspectiva bunicii, cu alte cuvinte a personajelor care trăiesc peripecțiile existenței omenești în varianta lor latino-americană din Macondo, și încearcă să reconstituie limbajul acestora. Romanul trebuia scria «așa cum vorbea bunica», fiindcă secretul vero-

similității celor povestite de ea nu era altul decât naivitatea încântătoare și tonul imperturbabil. (« Țin minte că bunica povestea lucrurile cele mai cumplite și nemai-auzite fără să clipească, de parcă le-ar fi văzut cu adevărat ».)

Identificându-se cu mentalitatea și limbajul bunicii, se poate « răzbuna » (iată « deicidul secret » de care vorbește Vargas Llosa în studiul amintit) pe realitatea care, pe cînd citea *O mie și una de nopți*, îi procurase cea mai amară deziluzie încercată în copilărie: descoperirea că nu există covoare fermecate. Cînd s-a întors în satul natal, într-o scurtă vizită făcucă la vîrsta de cincisprezece ani, își amintește că a suferit profund contemplînd ravagiile timpului și că măică-sa a plîns de durere; atunci a conceput proiectul (acel proiect ce va « rezista » timp de șaptesprezece ani) de a reînvia trecutul iremediabil dispărut, care pentru el echivala cu paradisul pierdut al copilăriei, și își consacră întreaga viață demonstrării unui gînd pe care îl va dezvălui în finalul romanului, cînd Aureliano și Amaranta Ursula află că « obsesiile biruie moartea ». Ambianța copilăriei constituie, așadar, nucleul experiențelor decisive pentru vocația sa de scriitor, cu alte cuvinte, folosind termenii lui Vargas Llosa, « demonii personali », care devin temele centrale ale operei, au fost izvorul primordial, și ceilalți demoni ai oricărui romancier (demonii « istorici » și cei « culturali ») n-au făcut, în cazul lui García Márquez, decât să-i îmbogățească și să le precizeze contururile stilistice, dar nu să-i substituie. Doza de exagerare este minimă în declarația că tot ce scrie îi era cunoscut dinainte de a împlini opt ani. Se verifică astfel, la fel de bine ca în cazul altor scriitori dominați de o idee fixă, cum ar fi Kafka sau Dostoievski, afirmația că istoria unui romancier, cum scrie Roland Barthes, este istoria unei teme cu variațiuni. Toate operele lui García Márquez se disting printr-un caracter obsedant, recurent, posedă o extraordinară coerență, conferită de existența unei teme centrale: singurătatea, care face posibilă lectura lor ca fragmente ale unui vast proiect unic, în cadrul căruia își află adevărata semnificație. Mai mult, romanul *Un veac de singurătate* devorează lucrările anterioare, făcîndu-le să devină, în perspectiva actuală, simple anticipări și exerciții pregătitoare.

Evident, demonii personali se împletesc strîns cu cei istorici și cu cei culturali. Dacă a devenit (virtual) scriitor în momentul cînd a descoperit singurătatea, nu e mai puțin adevărat că, fără împrejurările istorice capabile să-i confere autoritate și să o justifice, tema singurătății n-ar fi avut aceeași vigoare și aceeași rezonanță. Infinita nostalgie după copilăria pierdută și însingurarea de mal tîrziu (în spaniolă, *soledad* înseamnă singurătate, dar și însingurare nostalgică, putînd fi uneori echivalată prin românescul « dor ») sînt « confirmate » drept teme majore de contextul istoric în care trăiește scriitorul. În acest plan, putem considera că tema romanului este însingurarea Americii văzută prin *saga* familiei Buendía în cadrul ciclului istoric al localității Macondo.

Ar fi imposibil și în fond irelevant să facem inventarul experiențelor personale, istorice și culturale ce își găsesc ecou în operă. Cîteva exemple, totuși, ne-ar putea înlesni cunoașterea modului specific de « obiectivare a demonilor » și ne-ar dezvălui cîteva note caracteristice ale originalității lui García Márquez. Într-un interviu mărturisește că episodul înălțării la ceruri a Frumoasei Remedios este împrumutat din realitatea experienței personale: o fată din sat a fugit de acasă cu un bărbat de condiție socială inferioară, și părinții, pentru a salva onoarea familiei, au răspîndit versiunea din roman. Semnificativ este aici faptul că scriitorul nu se mai gîndește, ca în faza realismului îngust și rigid, să concă frunte legenda cu realitatea obiectivă, ci preferă să folosească doar legenda, pentru farmecul ei poetic. Valorificarea tuturor elementelor (nume, obiecte, situații,

ambianțe, psihologii) uzurpate din experiența personală sau colectivă se realizează sistematic pe baza criteriului poetic.

Evenimentele istorice sînt selectate și prelucrate pornind de la același criteriu, ceea ce, bineînțeles, nu diminuează valoarea documentară a cărții. Se poate afirma că Macondo reprezintă o sinteză istorică și legendară a Americii latine, caracterizată prin izolare, frustrare, anacronism etc. Tot ceea ce este esențial în istoria țării marchează și evoluția localității Macondo: întemeierea de către un grup de creoli, războaiele civile, febra bananieră, greva și represiunea singeroasă, decăderea economică de după retragerea companiei străine etc. Sociologul care vrea să parcurgă drumul invers (de la artă la realitatea din care se inspiră) găsește suficiente date (frapant de concrete și vii, dar în același timp esențializate mitic și purificate alchimic) pentru reconstituirea unei întregi structuri sociale a vieții rurale din Columbia.

Se pot semnală numeroase detalii pe care García Márquez le «fură» din istoria Columbiei: de exemplu, despre generalul liberal Uribe Uribe (care, împreună cu bunicul scriitorului, este un prototip al colonelului Aureliano Buendía) se știe că a întreținut relații de amicitie superioară și un schimb de scrisori pacifiste cu adversarul său, un general conservator, la fel cum, în roman, Aureliano și generalul Moncada pregătesc un plan comun de măsuri pentru «umanizarea războiului». Dar poate că s-a insistat uneori prea mult asupra acestor «furtuni», pe care amintindu-le nu vreau decît să subliniez atracția irezistibilă a scriitorului pentru faptul individual, voluptatea amănuntului pitoresc, convingerea că «marea literatură trebuie să se întemeieze pe o realitate concretă». Márquez nu s-a ferit să declare numeroase nume ilustre de care consideră că a fost influențat. Listele pe care le-a întocmit cu diferite ocazii sînt de-a dreptul impresionante: Kafka, Hemingway, Faulkner, Sofocle, V. Woolf, Camus, Balzac, Defoe, Rabelais, Borges, Carpentier, Melville, Conrad etc. Este vorba, repet, de influențe pe care știe să le subordoneze propriei viziuni creatoare și să le folosească în așa fel încît încetează de a mai fi influențe, García Márquez dovedindu-se unul din acei scriitori adevărați care, așa cum scrie Borges, își creează și își justifică precursorii.

Influența cea mai veche, anterioară primelor scrieri proprii, este exercitată de Faulkner. Ea nu constă atît în detalii tematice sau formale (a căror prezență este secundară), cît în proiectul vast al unei opere care construiește o lume autonomă, închisă, autosuficientă. Aceeași ambiție de totalitate îl animă pe García Márquez. Ca și Yoknapatawpha, Macondo este conceput ca un spațiu mitic, reprezintă obiectivarea unor intenții similare. Lectura cărților lui Faulkner îl ajută, desigur, să-și precizeze scopul, să conceapă o cronică universală a unui teritoriu anacronic și izolat, o lume rurală și provincială dominată de violență, războaie civile și amintirea prosperității trecute. Un alt scriitor nord-american, Hemingway, l-a ajutat — așa cum mărturisește García Márquez într-o conversație cu criticul Luis Harss — să contrabalanseze influența lui Faulkner, printr-o lecție de sobrietate stilistică, evidentă în romanul *Colonelul n-are cîine să-l scrie*, dar abia perceptibilă mai tîrziu, în *Un veac de singurătate*. De la Hemingway învață procedeul omisiunii semnificative, pe care îl admiră și în opera lui Camus: *Ciuma* l se pare cel mai bun model pentru scriitorii columbieni ce vor să trateze tema violenței, fiindcă este mai eficient din punct de vedere literar să înfățișezi pe cel hăituit, care așteaptă înfrigurați în ascunzătorile lor, decît mormanele de cadavre din timpul dictaturii care dezlanțuise un val de asasinat. De la Sofocle consideră că a împrumutat o concepție fatalistă, vizibilă, în diferite grade, în toate scrierile sale, iar de la Virginia Woolf (îndeosebi din romanul *Orlando*, citit în traducerea

lui Borges din 1930) a împrumutat acceptarea liniștită a supranaturalului, afirmarea hotărâtă a unei dimensiuni paralele cu realitatea și folosirea liberă a timpului.

O altă influență importantă este cea exercitată de Rabelais. Observînd extraordinara exuberanță imaginativă și proporțiile fabuloase pe care le iau întîmplările și personajele romanului, un critic (Mario Szychmann) și-a intitulat studiul despre *Un veac de singurătate* « García Márquez între Faulkner și Rabelais ». Scriitorul declară că seamănă cu Rabelais nu numai pentru că a fost influențat de opera lui, ci și pentru că realitatea latino-americană este rabelaisiană. Romanul său reușește să împacă într-o armonie miraculoasă realitatea cea mai strictă și irealitatea cea mai fabuloasă, la fel cu *Gargantua*, prin aceeași exagerare cantitativă a apetiturilor fizice și a fenomenelor naturale, făcînd ca faptele să uimească de cele mai multe ori prin proporțiile gigantice pe care le capătă, nefiînd neapărat în mod intrinsec neverosimile.

Asemănarea cu cărțile de cavalerie (observată mai întîi de Vargas Llosa) a fost acceptată și subliniată adesea de autor, flatat de glorioasa tradiție hispanică a romanelor despre Amadís și Palmerín, unde, la fel ca în romanul său, întîmplările se acumulează vertiginos și elementele fantastice coexistă cu alte dimensiuni ale vieții. Elementul epic din romanele de aventuri cavalerești joacă un rol primordial în *Un veac de singurătate*, unde asistăm la un număr impresionant de evenimente: războaie, cuceriri, expediții nesăbuite etc. Și încă ceva — un element esențial: eroul nu mai apare ca individ izolat, ci ca membru al unei stirpe excepționale: familia Buendía, în care bărbații botezați Aureliano alternează cu cei botezați José Arcadio, succedîndu-se de-a lungul mai multor generații, la fel ca personajele fabuloase din romanele cavalerești, moștenind viciul și virtuțile, avînd pasiuni ocultiste, ca bunăoară descifrarea manuscriselor lui Melchiade, magul, și el personaj caracteristic al narațiunilor medievale. García Márquez declară că a fost întotdeauna încîntat de lectura romanelor cavalerești « unde unul cavalier se taie capul ori de cîte ori este nevoie », cu alte cuvinte în funcție de necesitățile poetice despre care am mai vorbit.

Trebuie să mai amintim *O mie și una de nopți*, prima carte pe care a citit-o la numai șapte ani, pe cînd se afla în casa bunicilor, într-o atmosferă favorabilă receptării unei lumi miraculoase. Poveștile orientale îl familiarizează cu o lume a libertății depline, unde logica realității obiective este înlocuită cu o logică a realității imaginare, unde efectul poate preceda cauza și unde obiectele cele mai obișnuite: covoare, lămpi, chei, sînt investite cu proprietăți miraculoase. Tot din *O mie și una de nopți* s-ar putea să provină un anumit ton glumeț, un anumit gen de umor specific oriental, precum și exaltarea simpurilor, îndeosebi a erosului. Există apoi o influență puternică și continuă a unei bogate tradiții orale, de care García Márquez a luat cunoștință încă din copilărie. Poveștile bunicii se adăugau, desigur, la cele din *O mie și una de nopți*. Notele fantastice din *Un veac de singurătate* au, prin urmare, deopotrivă origini europene și americane, și nu trebuie să uităm că autorul și-a petrecut primii ani al vieții într-un climat de intensă creativitate mitică.

În sfîrșit, Borges, autor pe care îl citește permanent, deși declară că nu-l place, considerîndu-l prea abstract, fără a putea scăpa însă de influența lui. (Un critic argentinian observa subtil că Borges este singurul scriitor latino-american de astăzi a cărui operă poate fi analizată fără a se vorbi inevitabil de influența lui Borges). În afară de unele turnuri verbale caracteristice, se simte cîteodată influența tratării bogeslene a unor teme și motive centrale: timpul circular, predestinarea, subordonarea individului față de speță etc. Tonul dominant, un ton surizător și chiar senzual, amintind de *O mie și una de nopți*, spontaneitatea și

impetuoșitatea unui autor prin excelență dionisiac cum este García Márquez, se întrerupe din când în când pentru a face loc unor momente abstracte, de lucid joc al minții, ca de exemplu în timpul insomniei generale, când unele personaje ajung să vadă visele altora. Modelul borgesian este aici prezent, deși fugăr și fără să ia niciodată forme înrobitoare, așa cum, de altfel, nici influența lui Rabelais, și nici a Virginiei Woolf nu sînt înrobitoare, și am putea semnala numeroase deosebiri esențiale: toată această revărsare de bucurie, care nu este altceva decît bucuria demiurgică a mării creații, ascunde un fond dureros, fiind rezultatul unei «pătimiri» a realității din elementele căreia se configurează universul mitic al localității Macondo. Într-un interviu acordat revistei cubaneze *Casa Americilor*, scriitorul s-a arătat surprins că nici unul din criticii care i-au analizat romanul nu a subliniat suficient esența cărții, și anume ideea de singurătate, însingurarea ca trăsătură contrară solidarității. Singurătatea e apreciată de autor ca un «concept politic», și constituie explicația frustrării generale: a familiei Buendia și a localității Macondo, este marea temă unificatoare a romanului. Singurătatea impregnează întreaga atmosferă, își pune pecetea pe toate nivelurile structurale, constituie cheia înțelegerii complexe și cuprinzătoare a cărții. În universul creat de García Márquez putem recunoaște, ca reală îndreptățire, fie satul natal, Aracataca, fie Columbia, fie America latină, fie în ultimă instanță întreaga omenire, dar la aceste identificări ajungem nu atît cu ajutorul datelor geografice sau a referirilor la anumite evenimente politice, cît mai ales prin intermediul unor atitudini, situații, probleme și tipuri umane, prin intermediul unui climat de singurătate și violență. După cum ne situăm în planul destinului individuale ori în planul destinului colectiv, García Márquez pare a ne spune că singurătatea e inerentă firii omenești, reprezentînd în același timp grandoea eroică și limitele posibilităților de comunicare ale omului, sau pare a se referi la o singurătate specifică țării sale, la izolarea seculară, la provincialismul și anacronismul Americii latine.

În cadrul celei de a doua interpretări, «veacul» de singurătate cuprinde mai multe etape istorice, în care America latină depune eforturi anarhice și sterile, soldate cu tot atîtea eșecuri, asemenea colonelului Aureliano care pierde toate cele treizeci și două de războaie pe care le poartă, fără a putea trage învățăminte din înfrîngerii. După întemeierea de către creoli (José Arcadio vine în Macondo din afară, fiind urmașul conchistadorilor europeni), societatea latino-americană trece printr-o perioadă patriarhală, cînd Buendia întemeietorilor dă consătenilor săi sfaturi pentru semănat. Este o fază primitivă, cuprinzînd cîteva elemente care au sugerat unor interpreți comparația cu Biblia: Ricardo Gullón vede în întemeierea satului Macondo o adaptare, dacă nu chiar o parodie a miturilor din Cartea Facerii și din Exod, iar James Stamm propune paralela cu mitul lui Cain, a cărui crimă a fost pedepsită cu exilul și care a fost «însemnat» de divinitate. În această lumină am putea echivala crima lui Cain cu uciderea lui Prudencia Aguilar de către José Arcadio, și însemnul — cu blestemul singurății. Toți membrii familiei Buendia poartă «pecetea singurății», după care pot fi recunoscuți încă de la naștere. Această etapă arcadică, de o inocență aproape zoologică, în care José

Arcadio întemeietorul este un Adam al Americii, suferă de boala unei singurătăți a locului și a desrădăcinării: urmașii conchistadorilor ce se răspîndesc pe întinderile pustii ale Lumii Noi se izolează pentru mult timp de civilizația străbunilor europeni, trăind într-o singurătare elementară. Deocamdată, Macondo este un «sat fericit: nimeni nu avea peste treizeci de ani, nimeni nu murise încă».

Situația ne duce cu gindul la meditațiile lui Ortega y Gasset despre tinerețea Americii și despre categoria istorică numită de el «lume colonială», acel mod de existență de după colonizare, caracterizat prin predominarea vieții ne-autohtone. (Este și cazul satului Macondo, unde elementele indigene sînt doar auxiliare, nu constitutive). Viața colonială ar avea un caracter ne-autohton datorită unui anacronism: oameni aparținînd unor popoare vechi și avansate în procesul civilizației ajung pe pămînturi mai puțin civilizate și complet neexplorate, altfel spus mai tinere din punct de vedere istoric. Impresia lor, scria Ortega, este de «singurătate în mijlocul unor spații imense, pline de promisiuni». Primul capitol din romanul lui García Márquez ilustrează perfect această fază: spațiile imense, pline de promisiuni îl atrag pe José Arcadio întemeietorul în expediții primejdioase. În aventura lui «neburnească» descoperă cu uimire un enorm galion spaniol, într-un peisaj de ferigi și palmieri, la doisprezece kilometri de țărm. «Totul părea înscris într-un cerc izolat de restul lumii, un spațiu alcătuit din însingurare și uitare, ferit de prefacerile datorate vremii și ocolit de zborul păsărilor». Izolarea, însingurarea și incertitudinile (multă vreme se crede că Macondo e așezat pe o insulă, după harta arbitrar desenată la întoarcerea din expediție) îl chinule pe José Arcadio, făcîndu-l să se tînguie disperat: «Niciodată nu ne vom putea duce nicăieri. Sîntem sortiți să putrezim aici de vîl, fără să primim vreo binefacere a științei». Viața pare a se fi oprit în loc la Macondo. Un cîntăreț de balade, Francisco Bărbatul, bătrîn de aproape două sute de ani, se întoarce în sat dintr-o lungă pribegie în lume în căutarea baladelor compuse de el însuși. O mulțime de aspecte ale vieții din Macondo ar putea fi interpretate ca simptome de provincialism: părinții Fernandei del Carpio își cresc fata ca pe o viitoare regină, izolînd-o de violența mediului, Fernanda se închistează în ifosele unei nobleți anacronice pe care cellați o numesc «fandoseală», acțiunile întreprinse de bărbaii din familia Buendía au adesea un caracter nechibzuit, și tot simptome ale izolării sînt și unele trăsături de caracter care iau forme excesive: bunăoară, despre Aureliano Segundo ni se spune că o caută pe Fernanda «cu aceeași temeritate formidabilă ca a lui José Arcadio Buendía atunci cînd a trecut munții pentru a întemeia Macondo, cu un orgoliu la fel de orb ca acela al colonelului Aureliano cînd dezlănțuise toate războaiele sale inutile, cu o tenacitate la fel de nesăbuită ca aceea a Ursulei în tot timpul cît asigurase supraviețuirea descendenților ei».

Alsatul de civilizație în etapele ulterioare ale evoluției sale, Macondo nu reușește să se sincronizeze. Stimulii exteriori produc o invariabilă frustrare. Mesașele științei europene aduse de magul Melchiade sînt interpretate aberant (José Arcadio se încapăținează să fabrice aur în pofda încercărilor lui Melchiade de a-l convinge de ineficacitatea procedeiului), apoi, după ce locuitorii din Macondo și-au săpat făgașul vieții, cînd se stabilește legătura cu civilizația din capitală, autoritățile (Judecătorul și preotul) apar ca niște forțe constrîngătoare și sînt privite cu suspiciune, ba chiar cu vrăjmășie. Preotul e scandalizat de această tenacitate ostilă, de acest orgoliu anarhic, de ceea ce el numește « uscăciunea sufletelor », « smîntea » locuitorilor ce ascultă exclusiv de legile firii. Pe de altă parte, pînă să ajunga teala » locuitorilor de la Macondo, ideile din lumea civilizată degenerază : liberalismul capătă forme caricaturale, alegerile devin o farsă, și falsificarea flagrantă a rezultatelor îl ajută pe colonelul Aureliano să-și dea seama de « inconvenientele opoziției ». Mijloacele

compromis scopul, și spectacolul violențelor îl determină pe același personaj să afirme că « nu există nici un ideal în viață care să merite atita mîrșăvie ». Lucrurile ajung la Macondo cu întîrziere, atunci cînd în altă parte au încetat de a mai impresiona prin nouitatea lor. Decalajul de timp istoric face ca ghița și magnetul să fie considerate miracole. Pînă și țiganii care la început erau, asemeni magului Melchiade, crainici ai progresul, devin mai tîrziu niște simpli saltimbanci. « vulgari colportori de distracții ». Nici măcar în momentul de prosperitate, în timpul febrei bananiere, izolarea nu dispare: relațiile cu străinii nu sînt relații de colaborare, ci de dependență, și după cataclismul natural, cînd compania își demon-tează instalațiile, prăbușirea este definitivă. Din nou, paralela cu viziunea biblică se impune: potopul, vînturile profetice și o serie întreagă de calamități culminînd cu apocalipsul.

În aceste condiții, în care Macondo (America latină) nu poate răspunde cu adecvare și eficiență invaziei de elemente dinafară, se ajunge la o voluptate a tenacității în înfrîngere: colonelul Aureliano refuză onorurile oficiale și încearcă să obțină « o înfrîngere mult mai dificilă și mai costisitoare decît victoria ». Este stăpînit permanent de o minie surdă. Cînd îi sînt uciși copiii din ordinul adversarilor politici, simte « o furie oarbă, fără obiect precis, o senzație istovitoare de neputință ». Singurătatea personajelor apare ca o consecință a neputinței de integrare. Viața la Macondo nu se desfășoară complet în afara lumii, ci doar izolată de lume, și tocmai această împrejurare (posibilitatea nevalorificată) creează sentimentul dramatic al frustrării. « Satul-insulă » Macondo este un spațiu concentrat în care destinul colectiv precumpănește asupra celui individual, fatalitatea limitează repertoriul alegerii libere și hazardul este singurul agent al schimbării. Golul din jur nu îl dezagregă, ci îl face să se concentreze tematic în termeni de tragedie greacă: personajele sînt prizonierii unei realități din care nu pot ieși și pe care nu o pot modifica. Agentul schimbării (trustul străin) este în același timp și agentul distrugerii.

Există apoi, în planul individual, o singurătate iremediabilă ce stăpînește toate personajele. Bărbații au o adolescență precocă și ajung curînd la o singurătate brutală, posedă « un orgoliu al singurătății » și aspiră la un « privilegiu al singurătății ». Despre Remedios ni se spune că « rătăcește prin pustiu al singurătății », și afirmația se potrivește întregii familii. Pe fiul colonelului Aureliano, Ursula îl recunoaște după « aerul de singurătate » care nu lasă loc la nici o îndolală cu privire la paternitate. Cele patru « calamități » pe care Ursula le consideră cauza decăderii familiei: războaiele, luptele de cocoși, prostituțiile și expedițiile delirante, oricît de arbitrară ar părea enumerarea, rezumă eforturile zadarnice ale bărbaților de a depăși singurătatea și de a stabili o comunicare cu ceilalți. Lipsa de iubire (pe care García Márquez o consideră, așa cum am văzut, un « concept politic », putînd fi echivalent cu alienarea în condițiile unei țări subdezvoltate) determină un repertoriu larg de variante ale singurătății.

Există întîi o singurătate a puterii, întruchipată de colonelul Aureliano. Cînd războaiele sîngeroase se prelungesc prea mult, la un moment dat lupta nu se mai dă pentru principii, ci pentru putere. Conștient de degradarea idealurilor, colonelul e îndurerat, dar nu se poate sustrage vîrtejului în care a fost prins. Încercările de a stîrpi corupția militarilor și ambițiile politicianilor sînt sortite eșecului și înăsprirea progresivă culminează cu hotărîrea de a-l condamna la moarte pînă și pe bunul său prieten Gerineldo Márquez, sub acuzația de înaltă trădare. Beșia puterii s-a transformat într-o cumplită singurătate. Ajuns la bătrînețe, colonelul desenează un cerc de cretă și se închide înăuntru pentru ca nimeni să nu se mai poată apropia de el.

Există apoi o singurătate a iubirii, pe care numeroasele cupluri erotice nu o anulează. În perioada decadenței, cînd toți părăsesc casa, ni se spune că Aureliano și Fernanda nu-și împart singurătatea, ci fiecare continuă să și-o trăiască singur pe a lui. Iubirea este la García Márquez mai curînd o manifestare primară a instinctului erotic decît o comuniune sufletească. Atracția fizică irezistibilă se îmbină permanent cu o « durere insuportabilă ». Experiența de inițiere erotică a tinărului José Arcadio, cel extraordinar de bine înzestrat pentru viață, are loc într-o « tăcere exasperantă » și într-o « înspăimîntătoare singurătate », care îl ajută să înțeleagă « pentru ce oamenii se tem de moarte ».

[illegible]

istoria comunității de-a lungul întregului ciclu vital. Romanul poate fi interpretat în acest sens ca o cronică a repetatelor eșecuri cu care se încheie încercările de a scăpa de blestemul singurătății. Stirpea Buendía se stinge după ce a epuizat inutil posibilitățile tuturor experiențelor. Diversitatea ascunde și exprimă totodată unitatea destinului comun, după formula temei cu variațiuni.

Pentru a realiza o asemenea performanță García Márquez trebuia să găsească o structură complexă, care să permită « eterne întoarceri » la temă, prin îmbogățiri succesive, trebuia să obțină suplețea și mobilitatea de mișcare într-un univers pe care să-l poată înfățișa în același timp în dimensiunea individuală și în cea colectivă, sub aspectul trecătoarelor evenimente cotidiene și sub aspectul permanențelor mitice, trebuia să înfăptuiască un miracol: să scrie cronica unui mit.

Complexitatea aspirațiilor a determinat complexitatea mijloacelor și rezultatul este romanul diversificat și ambiguu, romanul total *Un veac de singurătate* în fața căruia orice pretenție de explicare capătă un aer de pedanterie. Datorită naturii sale multiple, reușește să fie în același timp tradițional și modern, realist și fantastic. Aparent, pune o notă discordantă în contextul « noului roman latino-american », printr-o revenire anacronică la tipul clasic de narațiune în care succesiunea evenimentelor este păstrată cuviincios, nu se neglijează nici acțiunea, nici personajele, și în care autorul și-a propus să includă toate locurile comune tradiționale: retorica, sentimentalismul exaltat, abuzul de elemente telurice, melodrama, pe care le consideră valori autentice ale Americii latine, discreditate pe nedrept printr-o tratare inadecvată. Impresia este însă înșelătoare. Sub stratul superficial se ascund câteva dintre cele mai cutezătoare și dificile noutăți ale artei romanului din secolul nostru, și tratarea complet diferită schimbă semnificațiile. Fără ostentație, cu liniște suverană a artistului capabil să realizeze armonii și sinteze superioare, García Márquez cuprinde în cartea sa toate aspectele posibile ale unui univers urmărit deopotrivă în succesiunea temporală a evenimentelor și în revenirile lor periodice, prezentat atât în planul obiectiv (destinele individuale a căror dezlegare o aflăm în destinul familiei și al comunității), cât și în planul imaginar (aspectele mitice, magice, miraculoase și fantastice).

Reușește astfel să păstreze imaginea curgerii liniare a timpului și în același timp să o submineze, făcând-o să coexiste cu o imagine a unui timp circular. Aceeași libertate cu care sînt tratate planurile realității, spațiul, memoria, uitarea, etc. caracterizează și timpul romanului, un timp magic, nesupus cronologiei, un timp complet liber, un timp arhaic, un timp « în afara timpului », în care copiii reiau actele părinților și ale bunicilor, și identitatea personală are mai puțină importanță decît identitatea familiei. Individul se multiplică și se pierde, făcînd să triumfe trăsăturile stirpei, într-o viziune ciclică a vieții, care permite repetarea la infinit a unor acte similare.

Situîndu-se în perspectiva tradițională a autorului atotștiutor, García Márquez își poate permite să anticipeze viitorul și să se întoarcă mereu în trecut, dominînd întreaga trajectorie cronologică a narațiunii. Relatarea evenimentelor în ordinea desfășurării lor reale poate fi permanent completată cu referiri la situații trecute și viitoare, fiindcă autorul cunoaște dinainte toate evenimentele petrecute într-un timp limitat, închis, circular, a cărui totalitate este subliniată și în titlul cărții.

Mai mult decît atât, posedînd un « minunat simț al irealului », își permite unele libertăți care alterează cronologia. Valorificarea faptelor se face în funcție de încercătura lor poetică, și timpul devine capricios, confundînd și inversînd situațiile, făcînd să se întâlnească personaje care aparțin unor spații și unor epoci diferite. Apar frecvent figuri pur emblematice, cum ar fi legendarul duce de Malborough,

au Francis Drake, cu valoarea unor metafore culturale. De asemenea, urmînd modele ilustre (V. Woolf, Borges), García Márquez introduce în romane personaje din alte ficțiuni literare: Victor Hugues din *Secolul luminilor* de Carpentier, colonelul mexican Lorenzo Gavilán, din *Moartea lui Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, Recamadour din *Șotron* de Cortázar, ba chiar pe sine însuși, asemeni pictorilor din Renaștere, într-un colț al tabloului, sub înfățișarea unuia din prietenii ultimului Aureliano, tînărul Gabriel care pleacă la Paris și locuiește un timp în camera unde va muri Recamadour.

În momentul cînd descoperă posibilitățile extraordinare deschise de tratarea liberă a timpului, García Márquez renunță la arborele genealogic și la tabelul cronologic pe care intenționa inițial să le anexeze la roman pentru a ușura lectura (bineînțeles, lectura cea mai comodă, care ar fi permis urmărirea faptelor pe firul unui timp rectiliniu și uniform), dîndu-și seama că în felul acesta i-ar fi fost imposibil să stimuleze lectura infinit mai poetică a unui timp circular sau complet imobil, cu labirinturi și oglinzi paralele. Fiindcă, în fond, nu interesează succesiunea strictă a celor șapte generații de Buendía, ci identitatea esențială a familiei sub varlatele înfățișări ale indivizilor ce reiau destinul singurătății. Numele personajelor se repetă pentru că și situațiile se repetă. Experiența o ajută pe Ursula să surprindă trăsăturile comune ale bărbaților care poartă un anumit nume: « Cei botezați Aureliano erau închiși dar perspicaci, iar cei numiți José Arcadio erau impulsivi și întreprinzători dar marcați de un semn tragic ». Trăsăturile personale persistă de-a lungul mai multor generații: pasiunea invențiilor și a cercetării se transmite de la întemeietorul José Arcadio la José Arcadio Segundo și apoi la Aureliano Bastardul. Înzestrarea extraordinară pentru viață a lui Aureliano repetă virilitatea formidabilă a străbunicului José Arcadio. Santa Sofia de la Piedad are impresia că Aureliano vorbește singur, la fel cum Ursula crede despre Aureliano Segundo, care moștenește obiceiul de la străbunicul său, Frumoasa Remedios și Meme provoacă moartea bărbaților care le iubesc, în împrejurări asemănătoare. Acțiunile sînt adeseori guvernate de impulsuri ancestrale: colonelul Aureliano îngroapă arme în curte cu același sentiment de penitență al tatălui său atunci cînd îngropase lanca cu care l-a omorît pe Prudencio Aguilar. Chiar « amintirile ereditare » pot fi transmise întregii descendențe, ca în cazul imaginii incestuoase a lui José Arcadio. De cele mai multe ori personajele ignoră coincidențele fatale, și numai Ursula sau Pilar Ternera, care ating vîrste matusalemice, pot surprinde în comportarea urmașilor destinul iremediabil de singurătate al lui José Arcadio întemeietorul.

În pofida temerilor de degenerare prin alianțe de sînge, există în cadrul stirpei o forță stranie ce exercită o atracție irezistibilă. Pilar Ternera face un copil cu Aureliano și altul cu José Arcadio. Credincioasă destinului de femeie și femele, devine confidenta strănepotului Aureliano, pe care-l invită în magicul ei bordel zoologic. Arcadio simte o atracție erotică pentru propria lui mamă, și Aureliano José se îndrăgostește de o mătușă, Amaranta, la fel cum un strănepot al lui José Arcadio, Aureliano, se îndrăgostește de mătușa Amaranta Ursula, și din iubirea lor se va naște monstrul cu coadă de porc cu care se stinge neamul. Deși este obsedat de un adevărat tabu al incestului, clanul Buendía posedă totodată o stranie vocație a incestului, care se împlinește într-un climat de tensiune și de farmec conferite tocmai de strictețea prohibiției. Stirpea alcătuiește o lume care se autogenează și în același timp provoacă propria ei pleire, ca și cum multiplicarea de ființe însemnate de singurătate ar fi în fond falsă, deoarece toate se reduc la ele însele și înțîlnesc posibilitatea iubirii într-o înșingurare ce anunță moartea. Relațiile erotice dintre bărbat și femele apar astfel ca o proliferare a perechii inițiale, și blestemul ce apăsă asupra familiei se va împlini în cele din urmă cu o aminare de șase generații.

Aureliano și Amaranta Ursula, vizitați noaptea de duhuri (« li se întâmpla să fie treziți de forfoteala febrilă a morților »), trec în revistă repertoriul preocupărilor obsedante ale familiei : « O auziră pe Ursula războindu-se cu legile creației pentru a-și apăra seminția și pe José Arcadio căutînd adevărul himeric al marilor invenții, și pe Fernanda rugîndu-se, și pe colonelul Aureliano abrutizîndu-se în amăgirile războiului și ale peștișorilor de aur, și pe Aureliano Segundo murînd de singurătate în vîrtejul amețitor al petrecerilor ».

O atenție specială este acordată diversității biologice care distinge bărbatul de femeie. Menirile apar net diferite și proiecția mitică își joacă aici rolul cu strălucire : bărbații sînt fascinați de mister, de știință, sînt activi, întreprinzători, caută imposibilul (piatra filozofală, dovada științifică a existenței divinității cu ajutorul unui dagherotip etc.), se avîntă în expediții neverosimile, fie geografice (José Arcadio întemeietorul), fie politice (războaiele colonelului Aureliano) sau se refugiază cu înversunare în deliciile dragostei (José Arcadio). Femeile încearcă să-i aducă pe bărbați la realitate, sînt pasive, de o pasivitate care se verifică uneori pînă și în pasiunile erotice, bune gospodine, depozitare ale onoarei și bunului simț. Scena memorabilă în care Ursula își convinge bărbatul cuprins de febrilitate și de panica izolării să renunțe la strămutarea satului, reflectă lupta dintre spiritul inovator și cel conservator pe care tradiția le atribuie celor două sexe : după o discuție aprinsă în care amîndoi își cheltulesc rezervele de energie, José Arcadio scoate un suspin adînc de resemnare (bineînțeles, este o resemnare temporară), iar Ursula se apucă să măture prin casă, fiind « sigură că nu avea s-o mai părăsească tot restul vieții ». De o parte fantezie, impuls creator, curiozitate nesecată, acțiuni temerare în care bărbatul își asumă toate riscurile, pe de altă parte stabilitate, echilibru, ordine (cu excepția pasiunii erotice, care se poate dezlănțui și în afara cadrului strict al căminului), calități intruchipate de femeie, prin excelență păstrătoarea tradiției.

Contemplăm din nou același spectacol al temei cu variațiuni. Pentru Ursula, mama centenară care posedă perspectiva cea mai amplă și este martora repetării însușirilor arhetipale de-a lungul mai multor generații, spectacolul singurătății, oferit de « casa de nebuni » pe care încearcă s-o țină în mină, declanșează intuiția rotirii timpului multiplicată apoi de autor în cursul narațiunii. Ursula are impresia că « știe pe dinafară » unele evenimente, ca și cum « lumea s-ar învîrți pe loc ». Aceeași senzație este produsă de manla de a face și a desface a unor personaje : glugliul Amarantel, peștișorii colonelului Aureliano. Pilar Ternera, aproape la fel de nemuritoare ca și Ursula, declară că un secol de dat în cărți a ajutat-o să-și dea seama că istoria familiei era un angrenaj de repetiții iremediabile, o roată care s-ar fi putut învîrți veșnic dacă n-ar fi existat pericolul deteriorării progresive și iremediabile a axului. Neîntînd doar circular, ci și limitat prin tocirea inexorabilă a axului, timpul este investit cu o imperfecțiune care-i sporește prețul. Pătrunzînd în odala bîntuită de duhul lui Melchiade, José Arcadio Segundo și Aureliano bastardul descoperă că acolo e mereu luni și mereu luna martie și atunci înțeleg că José Arcadio nu era chiar atît de nebulos pe cît se spunea, ba, dimpotrivă, era singurul din familie care, grație lucidității, întrezărise adevărul că timpul suferă accidente și se poate sparge lăsînd în cameră o « fracțiune eternizată ». În aceeași încăpere, cercetînd manuscrisele rămase de la Melchiade, Aureliano își dă seama că acesta redactase istoria familiei pînă în cele mai mici amănunte, cu o anticipare de o sută de ani, numai că « nu înșirase faptele după timpul convențional al oamenilor, ci concentrase un secol întreg de episoade cotidiene în așa fel încît toate să coexiste în aceeași clipă ». Este momentul culminant al cărții, cînd toate enigmaticele își află dezlegarea, și finalismul poetic triumfă asupra determinismului prozaic : « Înțelese că Francis Drake nu luase cu asalt Robacha decît pentru

vedea « o clipă eternă », iar guvernul conservator (de data aceasta « cu ajutorul liberalilor », adaugă ironic autorul) vrea să reformeze calendarul în așa fel încât fiecare președinte să poată sta la putere o sută de ani. La bătrînețe, Ursula descoperă un proces de deteriorare a timpului pe care îi vine greu să-l definească: simte că anii « nu mai vin ca altădată » și că « realitatea cotidiană îi alunecă printre degete ».

Autorul se situează în « timpul static și marginal al amintirilor », asemenea lui Pilar Ternera, care, împlinind o sută patruzeci de ani, renunță la obiceiul « dăunător » de a ține socoteala anilor. De la început cititorul simte că stirpea Buendia e dominată de amintiri. Romanul se țese din nostalgii « memoriei melancolice » a autorului, asemănătoare cu aceea a librarului catalan care suferă de « nostalgie progresivă ». În momentul când se află în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano își amintește de descoperirea gheții, care este legată de sosirea ȝiganilor, care la rîndul ei cheamă amintirea întemeierii etc. Prin reluarea unor momente-cheie se unifică situații aparent disparate. Dar abolirea cronologiei stricte și înlănuirea faptelor în mod intuitiv nu înseamnă instaurarea haosului. Vargas Llosa observă pe bună dreptate că libertatea deplină a fanteziei lui García Márquez constituie în fond o operație de magie dirijată conștient și că spontaneitatea este guvernată de o ordine strictă. Organizarea temporală ciclică se verifică atît la nivelul întregului, cit și al părților. Țiganii care apar la început, chiar în momentul întemeierii satului, revin la încheierea ciclului stirpei, cînd totul se află în paragină, și încearcă să-l trezească pe oameni la o nouă viață magică prin aceleași naive invenții din urmă cu un veac. La fel, visul care duce la întemeiere este reluat simetric la sfîrșit, cînd se vorbește de « cetatea mirajelor » și se adevăresc prevestirile lui Melchiade, scrise pe pergamentele descifrate de Aureliano, abia la împlinirea celor o sută de ani de singurătate, deși mai fuseseră cercetate și de alți bărbai din familie, despre care ni se spune că eșuaseră « nu atît din pricina nedestoiniciei, ci pentru că încercările lor erau premature ». În momentul final, cînd cititorul are revelația că naratorul și narațiunea nu aparțin unor realități diferite, cînd Aureliano începe să descifreze timpul pe care tocmai îl trăiește și « proorocîndu-se pe sine însuși că descifrează ultima pagină a manuscrisului, de parcă s-ar fi privit într-o oglindă de cuvinte », atunci planurile temporale (timpul naratorului și timpul narațiunii) se contopesc într-unul sîngur, ceea ce se povestește petrecîndu-se pe măsură ce este povestit. Coincidența temporală, ca și cea spațială, reprezintă abolirea celor două perspective temporale. Nu numai că dispare timpul împlîmirilor din Macondo, dar, o dată cu dispariția timpului naratorului, dispare întreg timpul, fiindcă ceea ce se povestește era întreg timpul. Se creează astfel și în planul temporal impresia de copleșitoare totalitate a romanului.

Capitolele reflectă structura întregii cărți. La începutul fiecărui episod se aminteste faptul principal, care de obicei este ultimul în ordine cronologică. Schema cere ca prima frază a fiecărei unități narative să fie un salt în viitor. Iată, bunăoară, chiar începutul romanului : « Mulți ani după aceea, în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano Buendia avea să-și amintească de după-amiaza îndepărtată cînd tatăl său l-a dus să facă cunoștință cu gheața ». După aceea evenimentele sînt depănate urmînd fluxul memoriei, cu unele reveniri și anticipări, dar în general pe o traiectorie liniară, iar episodul se termină la fel cum a început : cu prezentarea momentului cînd Aureliano a făcut cunoștință cu gheața.

Savanta structură ciclică este un element primordial al « strategiei narative », cum o numește Vargas Llosa, prin care ficțiunea este investită cu o putere de convingere și o coerență internă echivalente cu cele din lumea reală. La crearea impresiei de autenticitate contribuie, desigur, și alte elemente, de o importanță cel

puțin egală, în primul rând amestecul de real și de ireal, de posibil și de imposibil, adevărată cheie structurală a romanului. Realitatea obiectivă și cea imaginară se află de obicei într-un raport contrapunctic, scriitorul situându-se într-un plan obiectiv când povestește fapte imaginare, și invers, situându-se într-un plan imaginar când povestește fapte obiective. De aici impresia de oscilație permanentă între două realități care își pierd limitele precise. Același exemplu (momentul când face cunoștință cu gheața) ilustrează perfect această tehnică. Faptele se află evident în planul realității obiective: José Arcadio întemeietorul își duce copiii la tarabele Țiganilor saltimbanci și are ocazia să vadă pentru prima dată gheața pe care o privește îndelung și, după ce plătește câțiva bănuți, poate să și pună mâna pe ea. Cu toate că nu posedă proprietăți miraculoase, magice sau fantastice, un obiect cât se poate de real cum este gheața se înconjoară de o aureolă de mister. Autorul se situează în planul realității imaginare, și contrastul cu planul real obiectiv al situației produce un efect extraordinar: gheața devine un obiect miraculos, pentru că așa o consideră personajele. José Arcadio rămîne « descumpănit », abia îndrăznește să explice copiilor că este un diamant, cel mai mare din lume, și când atinge gheața simte inima « săltînd de bucurie și totodată de teamă la contactul cu misterul ». Extaziat ca în fața unei « minuni autentice », mai plătește câțiva bănuți pentru ca și copiii « să poată cunoaște această experiență miraculoasă ».

Situația inversă este la fel de frecventă: fapte cu adevărat supranaturale nu trezesc în sufletul personajelor nici cea mai mică tresărire de uimire. În aceeași împrejurare, când José Arcadio, asurzit de forfota zgomotoasă a saltimbancilor care își etalează cele mai nemaipomenite descoperiri, îl caută peste tot pe Melchiade, pentru a-l ruga să-i dezvăluie « secretele acestui coșmar miraculos », are ocazia să asiste la un fenomen magic, căruia nu-l acordă, însă, nici o importanță. Armeanul taciturn care tocmai băuse demonstrativ din cupa cu elixirul care avea să-l facă invizibil în clipa când José Arcadio reușește să-l adreseze întrebarea, « îl învăluie cu privirea lui spălăcită înainte de a se preface într-o băltoacă de păcură fumegîndă și puturoasă deasupra căreia continua să plutească ecourile răspunsului său: Melchiade a murit ». Asistînd la aceste dispariții, care în mod normal ar fi trebuit să-l uimească, nu se mai simte « descumpănit » ca în fața gheșii, ci reacționează exclusiv la vestea morții prietenului său: « Sub loviturile acestel vești, José Arcadio Buendía rămase ca împietrit, încercînd să-și stăpînească durerea, pînă ce oamenii strînși acolo se risipiră chemați de alte spectacole și băltoaca se evaporă complet ». Dispariția miraculoasă a armeanului e tratată de José Arcadio și de ceilalți oameni strînși acolo ca un banal « spectacol » de circ și nu le smulge nici o exclamație de surprindere sau admirație.

Exemplele s-ar putea înmulți la nesfîrșit. Autorul însuși dezvăluie într-un interviu unul din secretele verosimilității extraordinare pe care o dobîndesc în carte situațiile cele mai fantastice, făcîndu-l poezicitor să accepte experiențele ciudate ale personajelor ca pe o necesitate vitală. Levitațiile demonstrative ale preotului — sustine García Márquez — ar fi riscat să nu fie crezute, dacă, în loc de o ceșcuță de cacao, ar fi sorbit înaltele de a se afla dintr-o băutură mai puțin inocentă.

Inversarea planurilor nu are, bineînțeles, un caracter permanent, căci prin acumulare excesivă ar fi produs o impresie de artificialitate. Între cele două planuri există de multe ori un raport de coincidență, tot așa cum altelei pot exista două interpretări (una realistă și cealaltă fantastică) ale aceluiași fapt. Spre exemplu, Țiganul care-i arată lui José Arcadio gheața nu susține nici un moment că ar fi vorba de un obiect miraculos, ba chiar îl « corectează » pe exaltatul vizitator despre care ni se spune că e capabil să forțeze limitele imaginației « pînă la culmile fantasticii ». La fel și Ursula, care privește cu scepticism « minunile » bărbatilor: gheața,

magnetul, sextantul, dagherotipul, și în general toate experiențele « diabolice » din laboratorul de alchimie. Fără a se afla deci într-o opoziție sistematică, cele două planuri pot fuziona tocmai pentru că funcționează independent, și prin acest joc al interpretărilor multiple imaginarul devine credibil, se consolidează și capătă o existență autonomă. Vargas Llosa vorbește chiar de o « hegemonie a imaginarului », obținută prin inversarea raporturilor din lumea reală: imaginarul reușește să se obiectiveze, luînd locul realității obiective din vechea ierarhie. Tratînd elementele imaginare ca și cum ar fi reale, autorul le acordă o fizionomie și un statut de realitate tangibilă. Procedeele specifice prin care transformă materialele universului real în materiale ale universului de ficțiune (exagerările fabuloase, enumerările exotice, repetițiile incantatorii, alterarea proprietăților obiectelor etc.) tind să elimine ca suport al realității de ficțiune tot ceea ce nu este mitic-legendar, miraculos, magic sau fantastic. Privite cu fantezie și umor (un umor cu o gamă extrem de largă, dar întotdeauna ponderat, pentru a nu periclita caracterul verosomil al incidentelor imaginare), materialele « uzurpate » din universul real sînt golite de semnificația lor inițială și transformate în vehicule ale fantasticului.

Hegemonia imaginarului în cazul unui scriitor « înspăimîntător de realist » cum este García Márquez nu anulează, bineînțeles, realismul, permanent prezent în procesul umanizării fantasticului. Obiectele și personajele dotate cu însușiri miraculoase nu își pierd niciodată aerul de familiaritate și căldură. Un amănunt realist corectează la momentul potrivit impresia de irealitate pe care încep să o producă exagerările, enumerările etc. Pînă și magul Melchiade, capabil să se întoarcă din lumea morților, « în ciuda științei sale și a misterului care îl înconjură, suporta povara condiției umane și pămîntești, care-l făcea să se lovească de problemele mărunte ale vieții cotidiene ».

Însușirile obiectelor sînt alterate, așa cum am văzut, pentru a permite jocul subtil al planurilor realității. Dar, pe lîngă explicația tehnică, procedeul are și o justificare de concepție. Dat fiind că lucrurile au și ele viață, cum ne învață magul Melchiade, și « totul este să le trezești sufletul », valorificarea plenară a universului înconjurător se poate realiza numai prin descătușarea darurilor fanteziei creatoare, prin acea « imaginație îndrăznească » a lui José Arcadio, care « întrece însăși geniul naturii, ba chiar miracolele și magia ». De aceea revine atît de frecvent de-a lungul romanului metafora cercului. Saltimbancii și jonglerii au menirea de a-i incita pe oameni să învingă inerția interpretărilor înguste și prozaice ale realității, deschizînd larg porțile fantasticului și îmbogățind viața prin dimensiunea poeziei. În cadrul acestei vizituni poetice toate actele vieții și moartea însăși devin operații magice. Singele lui José Arcadio, fiul Ursulei, care moare împușcat în condiții enigmatice (și uciderea lui este singura enigmă nedezlegată de autor de-a lungul întregii istorii a stirpei), acea șuviță de sînge despre care ni se spune, într-o pagină de neuitat, că « trecu pe sub ușă, traversă camera, ieși în stradă, luă drumul cel mai scurt între diferite trotuare, coborî scări și urcă parapete, se prelinse de-a lungul străzilor Turcilor, ocoli la dreapta, apoi la stînga, se întoarse în unghi drept în fața casei Buendía, trecu pe sub ușa închisă, traversă salonul pe lîngă pereți, ca să nu păteze covarele, își urmă calea prin cealaltă sală, descrie o curbă mare, pentru a ocoli masa din sufragerie, intră pe veranda cu begonii și se strecură nevăzută pe sub scaunul Amarantel care-l dădea o lecție de aritmetică lui Aureliano José, intră în hambarul de grîu și apăru în bucătărie, unde Ursula se pregătea să spargă trei duzîni de ouă pentru omletă », reușește să transforme moartea într-un mister, nu sub aspect polifist, ci sub aspect magic. Șuvița de sînge o caută pe Ursula, izvorul vieții, și acest sînge viu și autonom îl leagă pe mort de mamă așemini unui nou cordon ombilical.

CORRESPONDENȚĂ

HAVANA 1976

**CONCURSUL
CASA DE LAS AMÉRICAS**

OMAR LARA

Însemnările unui membru al juriului

«Revoluția este un act de iubire» — vorbi cineva de lângă mine. Spuse de asemenea: «Revoluția este: un nou tip de relație între tine și mine; relația pe care o re-stabilesc cu vânzătoarea de ziare, cu băiatul care mă servește cu o bere. Ba chiar — adăugă sarcastic — un nou stil de relații între scriitori». Cred că era pictorul Matta. N-a fost vorba, în tot cazul, de vreun om politic, în sensul de temut pe care îl are vorba aceasta pentru izul mic-burghez ce stăruie în noi.

Cronicile vor menționa că la concursul «Casa de las Américas» de anul acesta au fost prezentate 608 opere inedite, provenite din 26 de țări — cifra cea mai înaltă de participare pe țări, atinsă de la instituirea acestui premiu literar, în 1960. Distribuția pe genuri a fost următoarea: la povestire 83; la roman 64; la poezie 216; la teatru 74; la eseu 48; la genul «mărturie» 15; la literatura pentru copii 98; la literatura anglo-antiliană 10.

Cronicile vor adăuga că membrii juriului, pe lângă faptul că s-au întâlnit cu muncitori, țărani și intelectuali, au ținut un ciclu de conferințe, care a cuprins: «Poezie și

dialog 76», «O discuție cu Onetti », «Realitatea și contextul cultural al femeii latino-americane », «Pentru o literatură pentru copii pe continentul latino-american », «Cîteva aspecte ale sociologiei în Venezuela », «Critica și creația literară latino-americană », «Haiti în Caraibe », «Poezia și literatura narativă a zonei Caraibelor », «Paraguay și Argentina: narațiune și realitate politică », «O panoramă a dezvoltării economice a Mexicului de la Independență pînă astăzi », «Doi oameni de teatru latino-americani vorbesc despre experiența lor ». Am enumerat aproape toate titlurile conferințelor, pentru a da cititorului român o idee despre preocupările actuale în literatura latino-americană din regiunea Mării Caraibelor.

Paralel cu munca de lectură a lucrărilor în concurs, în faza finală a avut loc o întîlnire a scriitorilor latino-americani, în cadrul căreia s-au dezbătut următoarele teme: 1. Bilanțul Concursului pe 1976 și 2. Unitate și varietate în literaturile antilieni. În plenul acestei reuniuni la care au luat parte între alții și Mario Benedetti și René Depestre — s-a votat în unanimitate o declarație de sprijin față de poporul angolez, în cadrul Zilei Internaționale de Solidaritate cu Republica Populară Angola.

Un fapt semnificativ în această ultimă ediție a Concursului «Casa de las Américas» a fost participarea scriitorilor antilieni de limbă engleză, cu excelente rezultate, după părerea juriului acestei secții, care a primit trei opere și a recomandat spre publicare altele, de înaltă calitate. Cît despre roman, singurul premiu acordat de juriu a fost obținut de scriitorul Rolando Hinojosa. Hinojosa este «chicano» (mexican din Statele Unite). Astfel, o importantă arie geografică se adaugă activităților Concursului. Să nu uităm de asemenea nici faptul că la genul Eseu pot participa scriitori din întreaga arie a țărilor socialiste.

Lucrările juriului nu se limitează doar la lectura și selecția operelor. Ele se întretes cu o gamă bogată și variată de activități colective și individuale ce fac cu putință o comunicare efectivă cu oamenii, cu viața și munca lor.

Acest fapt de comunicare, complex, stimulator, plin de învățăminte se condensează în senzația, scumpă tuturor acelor care visează la o lume mai bună, că Omul este adevăratul centru al preocupărilor Revoluției, cea care a generat, splendidă, ideea ce plutea în aer în timpul primei reuniuni a Concursului: Socialismul. Revoluția, este un mod de a fi, un mod nou de a înțelege și a practica relațiile dintre oameni; este chipul în care, acum, putem conversa și conviețui tu și cu mine. Sînt lucruri pe care, uneori, în alte locuri, frigul, ori o anume oboseală, le fac uitate. Lecția umană a Cubei este un câștig neprevăzut (sau neconsemnat în mod necesar) în program.

Lui Juan Carlos Onetti nu-i place să vorbească. Vorbele-i sînt numărate. Într-o seară, însă, s-a ridicat și a spus: «Mă simt angajat față de Cuba. Aceasta e aproape țara mea. Voi fi mereu alături de ea. ».

Glasul său era și al nostru.

STRUCTURI ȘI DEZVOLTĂRI SPAȚIALE

DAN HĂULICĂ

Anatomia vidului

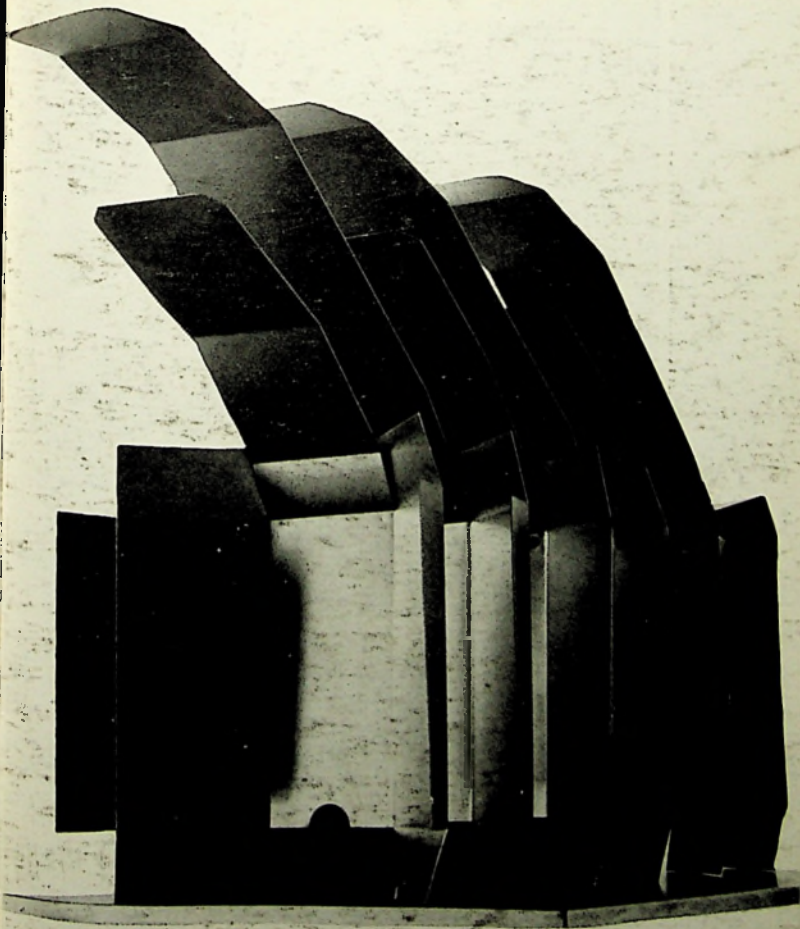
E o strictețe fatidică în netedele aripi, de oțel negru, de aluminiu sau bronz, pe care le articulează alcătuirile Mariei Simon. Născută la poalele Cordilierilor, artista sud-americană nu profesează vreo facilă îndulțare, pitoresc paseistă. Dar luciul sever al acestor forme, robust depliate, te face să visezi, pentru o clipă, la andezitul negru de lângă Cuzco; sau, tot în cheie arheologică, la netezișul orbitor — Bernal Diaz îl luase drept argint — pe care-l derulau imensele terenuri de joc și piețele precolombiene.

Nu de aici, de la modelul inuzabil al pietrei, s-ar spune totuși că pornește artista, în aspirațiile ei, nu de la statornicia închisă îndărătnic în compactitatea blocului imemorial; ceea ce o interesează, la punctul de plecare, este tocmai civilizația manipulabilului, cu materialele care consimt să fie precarele noastre complice diurne. În ele încearcă Maria Simon să deștepte, paradoxal, o șansă de durată. În cartonul cutlilor de ambalaj ea ghicește nu fatalitatea unui conținător Ingrat, ci un principiu de vitale dezvoltări plastice, susceptibil de a încorpora timpul altfel decît ca simplă uzură. În chip original, provizoriul hirtiei se convertește la o condiție nouă, își descopere o dimensiune respectabilă și fermă; e bronz, fără de abuz, realizat prin fonte răbdătoare și precise, a devenit metal cu o pozitivă integritate. Pariu incitant, așadar, — din involucrul pasiv al acestor umile materiale, să scoți, redemptor pe cît de neașteptat, niște embleme majestuos autonome! Gest de artist contemporan, care se simte îndemnat să reacționeze astfel față de pletorica insignifianță pe care o generează mecanismele civilizației de consum. Dar dacă e să găsim undeva precedente pentru o asemenea gravă predestinare a hirtiei, ca material plastic, tot către vechea Americă trebuie să ne îndreptăm: spre vocația de exorcism tragic a hirtiei în Mexicul aztec — era, hirtia amari, veșmîntul femeilor care trebuiau jertfite pentru a aduce ploaia, în a 18-a lună a anului, sfîrșitul lui decembrie; sau spre luxul patetic al imaginației care adăuga orhidee, agave și alte adjuvante în pasta de carton fabricată la Michoacan; aceea din care, sub semn creștin, exaltarea convulsivă a artiștilor indios frămînta păpușile teribile ale Patimilor.

Ceea ce exorcizează Maria Simon în propria ei creație, în acuratețea ei metalurgică, e tocmai florul angoaselor morbide. Tresăririle spaimii — figuri explînd, cai în agonie — se năzdreau în repertoriul de început

al sculptoriței, care se formase în Argentina, înainte de a expune la Londra, la Institutul de Artă Contemporană (1964), și de a dobîndi premiul de sculptură Georges Braque, în 1966. O anume ambianță de vehement virtuozișm italo-argentinian, de care n-a rămas străin nici Fontana, în anii șederii sale la Buenos Aires, o putea împinge pe sculptoriță înspre « barocul modern »; înspre acea capricioasă expansiune, înspre acea dezinvoltură a exhibării subiective, denunțată de spirite austere precum Mondrian, drept un pericol al veacului, drept un semn de vulnerabilitate morală. « A elimina din viață tragicul » — pentru a relua termenii mondrianești, nu înseamnă a te refugia într-o insulă de amăgiri duioase, de roz imposibil, ci a domina tocmai, în tine însuți, cu o etică rigoare, amăgirile hybris-ului și frenezile iraționalului. Asemenea demoni combinate, mi se pare, și efortul de limpezire geometrică pe care l-a marcat evoluția din ultimii zece ani ai sculptoriței. O evoluție care, disciplinînd inspirația, multiplicînd-o în variații seriale, n-a eliminat tensiunile: vreau să spun, acel accent ireductibil ce face din asemenea arhitecturi mai mult decît un joc elegant de recipiente. Căci se cunosc, în ediții pretențioase, la un artist ca Berrocal, bunăoară, astfel de jocuri aglomerînd insidios cutioare, în sculpturi de un lux aproape bijutier. Și e curentă, în tradiție surrealistă, cealaltă tentativă, a cutiei ca asamblaj nediferențiat, satisfăcînd apetituri cumulative; cutia care exaltă, prin massificare, filnța fizică a realului, prelevat în numeroase exemplare, ca în aglomerările lui Arman; cutia, în fine, a tranșei de lume, a mulajelor alimentare, la Oldenburg, la Spoerri. Față de această gurmândă ostentație cantitativă, la incidența neo-dadaismului și așa zisului « nou realism », cutiile Mariei Simon par egiptian hieratice: scuturate de orice promiscuă supralicitare, de orice atingere cu bric-à-brac-ul, cu planturosul volubil. Nu plenitudinea răsturnării de-a-valma, ci un scrupul de economie se rostește în demersul artistei, și atunci cînd își propune variațiuni care dezvoltă și multiplică o structură. Vidul conținătorului nu se voiește instrument de saturație materială, ambalajul nu vrea nici să mistifice, nici să mitifice, după logica publicitară a societății de consum. Nu se dilată liric, ca la Christo, care ar « împacheta » insașiabil universul, — cum a făcut, nu fără grandoare, pentru un cañon american. La Maria Simon, ambalajul nu e supus nici unei anulări, nici unei operații de frenetică magnificare; este « mintuit », scos din mecanica de amăgiri a societății de consum. Din obiect care să flateze docil ori să irite așteptările ochiului, devine structură odihnitoare pentru cuget; structură în care părțile, oricît de disponibile, se presupun totuși atît de riguros una pe alta, și se conjugă atît de strîns, încît se aseamule cu o întocmire anatomic necesară.

Nu tiranie a conținătorului, așa dar, ci calmă comunicare între noțiuni, translație între plin și gol, sub semnul calității. Nu m-am mirat că sculptura Mariei Simon, alături de notabile succese pariziene — la galeria Denise René, de exemplu —, a cunoscut onoarea de a fi expusă la Veneția, în Palatul Dogilor. Era în 1972, în cadrul expoziției « Sculptura în Cetate », — un bronz al sculptoriței argentinienne se vedea calm în loggia vestită care domină Piazzetta. Făcea parte din aceeași arie de inspirație — « mereu cutii », cum îi place Mariei Simon să sublinieze, cînd se explică: însă dotate cu vocația largului, nu a replerilor meschine: din speța — spunea un critic — căreia îi aparțin, moralmente, și arcurile de triumf ori catedralele.

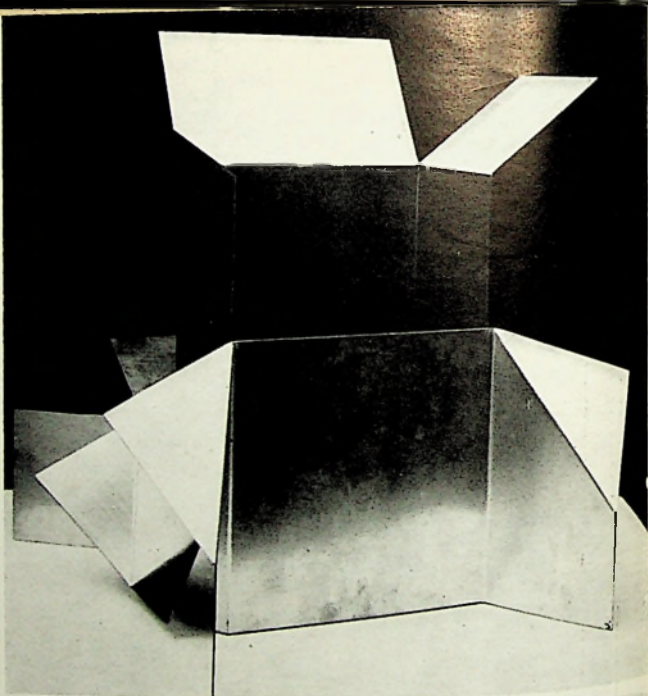


MARIA SIMON

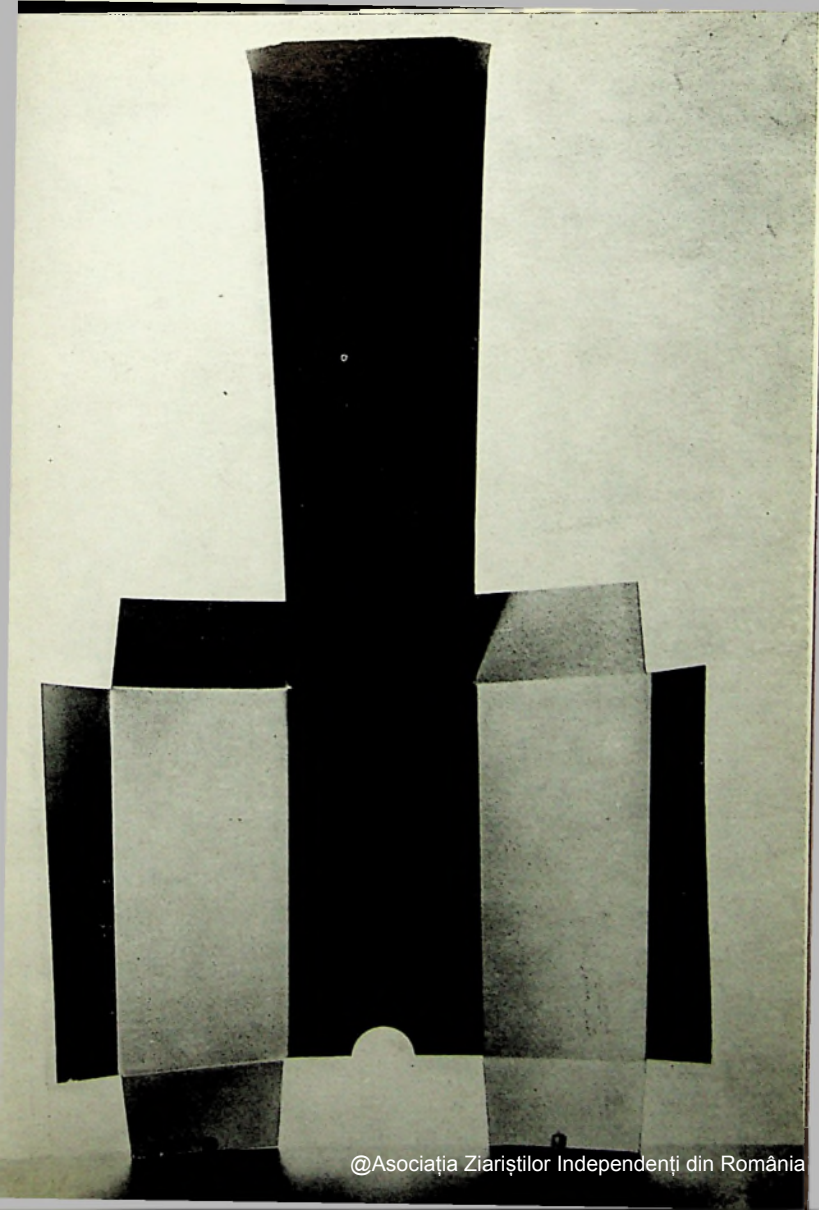
J'ai trouvé dans l'œuvre
de Maria Simon une particularité
dans ses épreuves noires,
blanches, un langage vrai et inquiétant.
Ces dessins existent par leur vie intérieure,
la vision de l'effrayant et du réel.

Sonia Delaunay

STRUCTURI
ȘI
DEZVOLTĂRI
SPAȚIALE









RIMMA KAZAKOVA

TĂLMĂCIRI

DE

VIRGIL TEODORESCU

O DIMINEAȚĂ ROMÂNEASCĂ

În dimineața zile de 9 Mai m-am trezit în sunet de fanfară și în prima clipă nu m-am dumirit ce se întâmplă... Era prima oară când această zi mă găsea în altă parte decât acasă. Fără să vreau mi-am amintit că acum treizeci de ani eram o fetișcană de treisprezece ani care căutam sfioasă și în același timp fremătind toată în coloanele de ostași care se întorceau de pe front chipul tatălui meu. Deși știam că nu-l voi putea afla, îl căutam totuși...

Sunetele fanfarei făcură ca amintirile să treacă pe planul al doilea și realitatea pătrunse atotputernică. Eram la Piatra Neamț... În acest orașel din România, împreună cu tovarășii mei participanți la Festivalul de poezie antifascistă, am întâmpinat sărbătoarea a treizeci de ani de la victorie, ziua de 9 Mai 1975. Am așezat coroane pe mormintele ostașilor români și sovietici, pe mormintele anonime ale victimelor războiului în care România și-a apărât independența. Am văzut chipurile severe și emoționate ale locuitorilor orașului veniți să cinstească cu buchete mari de flori în brațe memoria celor căzuți în război... Și în sufletul meu am simțit bucuria și mândria că drumul greu de lupte și sacrificii a fost străbătut cu cinste de popoarele noastre, că prietenia noastră cimentată prin sînge se întărește din an în an.

Cu o zi înainte, în clădirea Teatrului orașenesc, a avut loc inaugurarea solemnă a Festivalului. Poezii au fost întimpinate cu căldură și aplauze sincere. Au răsunat versuri în limba bulgară, slovacă, germană, cehă, polonă, rusă, maghiară... După ce autorii își recitau versurile în original, actorii declamau în traducere românească. Am remarcat, cu multă satisfacție, căldura cu care sala de spectacol întâmpina pe poezii români. Succesul cel mai mare l-a avut Radu Boureanu ale cărui versuri pătrundeau, se vede, în fridolele cele mai adînci ale sufletului... Această clipă de unire între poet și cititor, de armonie între sală și scriitor este întotdeauna minunată și de neuitat și m-am și bucurat să simt această clipă de îndăltare ascultînd versurile lui Radu Boureanu...

În zilele ce-au urmat am făcut cîteva excursii prin împrejurimile orașului, am fost la Bicaz, am vizitat minăstirile Neamț și Agapia unde am admirat frescele lui Grigorescu, am discutat despre problemele care ne frămîntă pe toți și ca poeți și ca oameni contemporani ai aceluiaș veac, ai aceleiași lumi complicate, aspre, în continuă schimbare, lume de lupte și speranțe.

Va rămîne pentru mult timp înlipărită în memoria mea, această primăvară. Bucureștiul plin de verdeață, primele cîrșe coapte, limba română cu intonația ei melodioasă care-ți mîngîie auzul. N-am să uit oamenii atît de atenți, de buni, de delicați. Am să țin minte pentru totdeauna Muzeul memorial Sadoveanu, ridicîndu-se pe o colină, și glasul viu al scriitorului așa cum l-am ascultat imprimat pe bandă de magnetofon într-una din încăperile unde el își petrecuse altădată vacanțele...

Nu-mi propusesem în mod deliberat să mă împrietenesc cu poezii români, să cunosc și să îndrăgesc pămîntul României. Prietenia noastră s-a născut în mod firesc din dragostea pentru același lucru, poezia, din munca noastră comună și, tot atît de firesc, a intrat în sufletul meu și România, odată cu acest Mai cu castanii în floriți, foșnetul ușor al parcurilor, frumusețea străzilor, peisajul malcom și poetic.

România a intrat în sufletul meu în mod firesc și cu drepturi depline și pentru totdeauna. România este pentru mine o bucată din aceeași lume largă, mărească în care trăiesc și vreau să trăiesc, căreia vreau să-l slujesc și să-l aparțin în întregime.

RIMMA KAZAKOVA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MULT AM UMBLAT

*Mult am umblat,
multe-am văzut.
Înțeleg azi
pe ce cărări m-ai dus, zbuciumată tinerețe,
a fost un drum presărat cu necaz,
ce chip aveam și Rusia ce chip,
ce-au însemnat nopțile, zilele,
puterile sufletului unde pier
și izvorăsc de unde . . .*

DEȘI AI NUME DE BĂRBAT

*Deși ai nume de bărbat nu ești
nici prunc și nici bărbat adevărat.
Eliberează-mă de chinul
de a mă chinul cu chinul tău.*

*Încearcă dintr-o dată să te schimbi,
să fii bărbat cum numele te-arată.
Eliberează-mă de chinul
de a juca o dramă neteatră,*

sfărimă al obișnuinței lanț,
sfărimă măștile obișnuite.
Eliberează-mă de chinul
de-a nu-mi putea împărtăși durerea.

Înlănțuirea rafinată a tuturor științelor
învinge-o prin știința inimii.
Eliberează-mă de chinul
de-a fi și pentru tine chin etern.

Eliberează-mă de-aceste brațe
nevolnice, firave, de copil.
Eliberează-mă de chinul
de-a ști măsura bunăătății lor
și a puterilor nebănuite.

Eliberează-mă cum ai cosi fineașa
ca, după despărțire, a buzelor dogoare . . .
Eliberează-mă de chinul dulce
al celui ce tinjește să fie fericit.

În năzuința ta să te-ntilnești
cu toate darurile tănuite.
Eliberează-mă, eliberează-te
pe mine și pe tine, pe unul de celălalt.

Eliberează-mă de chinul,
de a trăi și de-a nu fi,
de-a fi părere și năluca,
de chinul de-ați atinge mină
cu versul numai, nu cu mina mea.
În numele frăției ce ne leagă
și-al paslunii roabe, tu soțul meu,
captivitatea mea,

eliberează-mă, eliberează-mă
de chinul libertății inutile
de zilele în care e o capcană viața
e un pustiu, un culb nelocuit.

Iar pentru toate eu te-oi răsplăti
iubindu-te asemeni unei roabe
în lumea care-ncepe dincolo de hotare
unde nestingheriți vom respira.

CE TINEREȚEA NU MI-A DAT

*Ce tinerețea nu mi-a dat — mi-am zis —
eu voi lua acuma înapoi,
și mi-am zvîrlit viața în abis,
într-un zadarnic și cumplit război.*

*Voi fi, mi-am zis, ca un viteaz soldat,
și voi lupta oricît, din răsputeri,
și proaspetelor răni am adăugat
noi răni și mai adînci și noi dureri . . .*

EU NU POT DA COPACILOR SUFLARE

*Eu nu pot da copacilor sulare,
nici ierbii nu-l pot da un suflet blind.
De prea mult drag prostită, cum pot oare
să cred că-n tine viețuiesc oricînd?*

*Că feluriți sîntem noi n-avem vină.
Cuvintele-s naive în poșida căutării.
Tu ești copac, ești iarbă pe-o colină.
Pe cînd eu m-am născut din spuma mării.*

PE BARICADELE IUBIRII

*Pe baricadele iubirii
nu au ce căuta
misișii, traficanșii.
Zvîrleam cu pietre,
neputincioase arme
în fața platoșei și-a focului.*

*Pe baricadele iubirii
ne-am înfruntat în luptă tu și eu.
Să nu ne plîngem !
Cîți luptători căzut-au,
cîți luptători s-au prăbușit, mai buni ca noi,
pe baricadele iubirii . . .*

Pe baricadele iubirii
am cîştigat sau am pierdut? —
E vremea să te-ntreb, vrăjmaş al meu:
Laşi armele? Le pregăteşti din nou?
Din chinul inimii te smulgi, tu chin amar?
Te smulgi sau îţi iei locul?

Pe baricadele iubirii
bogată pradă pentru corbi.
Pînă şi cerul e minjit cu sînge.
E minunat şi de mirare
că noi eram de-aceeaşi parte
pe baricadele iubirii.

Pe baricadele iubirii
n-am sîngerat destul noi doi?

UMERII TĂI PUTEA-VOR SĂ ÎNDURE ?

Umerii tăi putea-vor să îndure ?
Capriciu nu-i, nici lucru de nimic. —
Căci lovituri de bici
sînt sentimentele . . .

Braţele tale vor putea să-ndure,
inima ta va îndura
nu despărţirea care se întîmplă
ci despărţirea dincolo de noi ?

Şi fără-a năruî, ci construind
treptat, cînstit,
vei izbuti să-nduri
ceea ce eu
va trebui să-ndur de-acum încolo ?

În româneşte de VIRGIL TEODORESCU

PROBLEME ALE TRADUCERII

ENGLEZA DIN UNGHIUL ANALITIC ȘI PRACTIC

Deși structura ei analitică și unghiul de atac — deliberat orientat spre practică — ar putea duce inițial la impresia că am avea de-a face doar cu un bine gândit *vade mecum*, recenta carte a profesorului Leon D. Levițchi: *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română*¹, ridică, dincolo de marea și incontestabila ei utilitate concretă, probleme teoretice de prim ordin, interesînd — prin implicații și răsfrîngerii — atît natura însăși a actului traducerii, cît și cîmpul vast de exercițiu unde demersul creator și intuitiv al traducătorului se cere dublat, cum știm, de stăpînirea unui arsenal de cunoștințe precise, eficiente și metodice. Însușindu-și, de la bun început, ca linie directoare, înțeleptul demers descris de Leo Spitzer în *Linguistics and Literary History* (din care și citează): « de la detaliul observat, spre unitățile din ce în ce mai mari care, într-o măsură veșnic sporită, se întemeiază pe speculație », profesorul Levițchi își încercuiește tema cu rigoare începînd, nu de la abstracțiuni și principii, ci de la scrutarea amănunțită a faptelor semnificative; din suma lor, ordonată cu acribie de ochiul inteligenței, autorul va degaja treptat și tabloul de ansamblu, singura « sinteză » (cum, cu modestie, o caracterizează) a

¹ Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, 285 pp.

cărții: este vorba, totuși, de o hartă extrem de originală și, în felul ei, totală, a terenului pe care se desfășoară bătălia cu textul, teritoriu unde șase zone mari de confruntare: *denotația, accentuarea, modalitatea, conotația, coerența și stilul* — alcătuiesc centura de rezistență a oricărui fapt literar propus cuceririi prin traducere. Etichetele nu trebuie să inducă în eroare. Autorul folosește un limbaj limpede, precis, pe alocuri familiar, îmbrăcînd sub atari denominații o gîndire analitică de excepție, pentru care nu exista, înțelegem, altă cale decît cea oferită de această terminologie; oricît de rebarbative, cum, cel puțin ochiului neavizat, pot părea la prima vedere — denumirile rămân, în fapt, garantul de neînlocuit al acurateței. Ce acoperă așadar cele șase zone? *Denotația*, de bună seamă, privește sensul fundamental al cuvîntelor în fluxul vital al rostirii; cuiburile de unde va porni, concentric, atacul traducătorului, se află aici ascunse în filele dicționarelor. *Accentuarea*, pe a doua linie, include, după profesorul Levițchi, multiplicitatea căilor de subliniere a ceea ce orice comunicare denotă. Urmînd o logică foarte strînsă, autorul descrie sub acest capitol, fapt izbitor, rima, ritmul, strofa și celelalte procedee ale genului liric în calitatea lor de mecanisme de întărire — formală și esențială — a gîndirii poetice. Eticheta de *modalitate* acoperă, pe următorul front, un teren diferit, versatil și anevoie de captat în bătaia unui tir analitic precis. Totuși, ducînd mai departe deschideri teoretice mai vechi, făcute de filologi de prestigiu, ca de pildă Charles Bally, sau de cunoscuți poeți contemporani, ca Robert Penn Warren, în legătură cu atitudinea vorbitorului față de enunț, L. D. Levițchi reușește, prin fine disocieri, să lumineze, una cîte una, toate bornele conducînd la corecta mărturisesc a noțiunii în chestiune. Aceeași remarcabilă capacitate de a stăpîni obiectul cunoașterii sale prin arma distincțiilor, se vedește mai departe, în abordarea teritoriului *conotației*, zonă de adîncime, cuprinzînd, în trepte, întreg bagajul apercceptiv ce dă relief fiecărui cuvînt sau unitate de vorbire, « dîncolo de ceea ce mărturisesc despre ele dicționarele ». *Coerența și stilul*, în sfîrșit, ultimele secțiuni ale investigației, reprezintă pentru profesorul Levițchi, liantul « gramatical-logic între propoziții-idei » și, respectiv, pe nivelul cel mai de sus al textului, « modul specific în care autorul și-a organizat mesajul (. . .) în dorința de a-l valorifica la maximum în conștiința receptorului prezumtiv »²

Puterea de pătrundere în detaliul infim al obiectului propus cercetării; dintr-un noian de caracteristici, degajarea limpede a trăsăturii relevante; epuizarea, prin lovituri alternante, a tuturor unghiurilor posibile de abordare a temei, sînt calități pe care, aici ca și în alte lucrări ale autorului, le prețuim cu deosebire. Dar acest breviar, pus de profesorul Leon D. Levițchi pe rafturile bibliotecilor românești, depășește, credem, valoarea unei cărți obișnuite de specialitate. Într-adevăr, în firul atît de scrupulos ordonat al argumentației, cititorul descoperă — pentru prima oară expus în limba noastră cu privire la engleză, — un sistem de repere intelectiv apte să lumineze pertinent asperitățile muncii de traducere și, — pentru prima dată descrise exhaustiv, — trăsăturile specifice ale durului material refractar din care se alcătuiește țesătura limbilor, — « razor-edges of division », cum le numea George Steiner într-un recent eseu consacrat marelui probleme a tălmăcirilor.

Apoi, și nu în ultimul rînd, cartea lui L. D. Levițchi — deosebindu-se în aceasta de alte parțiale sondări ale aceleiași discipline — izvorăște, ca demers și substanță, din miezul însuși al faptelor: rădăcina demonstrației, aici, se află nu în speculații făcute pe marginea lucrului pus în practică de către alții (deși, generos, profesorul își ornează argumentele cu exemple de tălmăciri spiculite de la numeroși confrați și elevi) — ci, în chip nemîllocit, în tezaurul unei experiențe personale. Nu este

² Op. cit. p. 219

cazul să reamintim aici că palmaresul de traducător al lui L.D. Levițchi cuprinde versiuni românești de remarcabilă fidelitate din operele lui Robert Browning, Emerson, Sheridan, Jonathan Swift și, mai ales, William Shakespeare, fiecare reflectând grăitor seriozitatea principiilor în care autorul crede.

Un gând asupra căruia poposim în final este, inevitabil, cel propus încă de la întâia pagină, unde autorul ridică, pentru noi, discret dar ferm, problema valorii intrinseci a traducerii: Artă sau Meșteșug?

Confrunțați cu un inventar atât de minuțios al situațiilor esențiale; evaluând amploarea și importanța trăsăturilor din care se constituie și se clădește, în concretul imediat, tonul, atmosfera, puterea de modelare și de comunicare a rostirii literare; coborînd, oricâte ori este cazul, pînă la cută și fărîmă, ca mai apoi, întuind ordinea întregului, să descoperim — clar inteligibile — compartimentele relevante ale disciplinei, vom înțelege mai bine temeiul pentru care autorul ne reamintește, în legătură cu statutul traducerii, de sensul străvechi, dar pururi viu și actual, al substantivului *ars*: nu transă dionisiacă, ci meșteșug stăpînit cu măiestrie și eleganță. Vom pricepe totodată mai bine că, în cadrul laconic al demonstrației astfel conduse de cercetător, evocarea neobosită a figurilor de stil ținînd de retorica tradițională — de la amfibologie la zeugmă, trecînd prin noemă și prosopopee — reprezintă nu un mecanism pedant ori desuet de etichetare circumstanțială a situațiilor, ci chela însăși — prin *denotație* — a înțelegerii adecvate, la îndemîna celui ce dorește să-și apropie — nu superficial, din goana impresiilor — ci în adîncime, anatomia launtrică a textului beletristic: acea fină alcătuire de rostiro frumoasă, destrămată, în actul trecerii de la o limbă la alta, numai spre a fi apoi reclădită de scriitor cu dragoste și credință, în respect față de sens și de formă, în tiparul adevărului. Cartea profesorului Leon D. Levițchi, din acest punct de vedere, reprezintă mult mai mult decît un îndrumar. Ea umple un gol important și devine, pentru traducătorul român, un excelent instrument de gîndire.

ANDREI BREZIANU

KENNETH PATCHEN

și uitările de sine ale poeziei

Poezia lui Kenneth Patchen se dezinteresează de condiția poeziei. Poemele sale nu sînt concepute ca obiecte estetice, ci mai degrabă ca semnale de alarmă. Dispozitivul de avertizare se declanșează în și prin poem, și atunci sensibilitatea noastră, acordată sensibilității poetului, percepe depășirea toleranțelor, starea explozivă sub care se manifestă la un moment dat realitatea. Datul fundamental al universului lui Patchen — trăirile psihice, cît și cealaltă realitate, ambientală, a unei Americi nespectaculare surprinsă în aspectele ei provinciale, ușor patriarhale încă — ne situează în atmosfera învăluită a unor iubiri nostalgice percutate cînd și cînd de cîte o presimțire neliniștitoare, alteori zguduită de invazia violenței și iraționalului, proiectate la scara încreștărilor apocaliptice.

Patchen își încheagă tablourile din enunțuri lapidare, uneori crispate pînă la Incoerență. . . Oniricul și anecdoticul se dizolvă și se întrepătrund într-o mutualitate insolită. Valențele unei naivități declarative pulsează redeșteptate parcă dintr-o letargie seculară. Intenționalitatea își proclamă cu dezinvoltură constructivismul organic izgonind suspiciunile ironiei și auto-ironiei. Poemul își cheltuiește elanul într-o disponibilitate improvizatorică, servindu-se de tehnici care prefigurează cumva inventivitatea *happening*-ului. Stenograma notațiilor nu este lipsită totuși de un anume retorism ce trădează la rîndu-i conștiința unei meniri, răbufnirea unor indignări, propulsarea unor semnificații grave.

Generația lui Patchen este, ca orice generație văzută de la oarecare distanță, desul de fragmentată și de neunitară, dar numitorul ei comun este totuși un sentiment al iminențelor și al angajării. Roethke, Rexroth, Jarrell, Shapiro, Schwartz, Elizabeth Bishop, Muriel Rukeyser — se află neîndoielnic printre numele mai importante. În roman, spre a ne da mai bine seama de ce se întîmplă, se afirmă modalitatea unui Wolfe, Steinbeck, Dos Passos. Recurgînd la arbitrarul fixării în timp, am indica anii 1933—1952 ca limite rezonabile în interiorul cărora s-au conturat manifestările lor. Perioada a fost, pe plan politic, economic și social, relativ stabilă. În sfera confruntărilor Ideologice însă se remarcă printr-o radicalizare și activizare a conștiinței sociale, mult mai dispusă acum să-și asume responsabilități și să militeze activ avertizînd asupra agresivității fascismului. Presiunea contingentului crescuse mult prea amenințător ca cineva să l se mai poată sustrage prin pure jocuri formale. Lumea, în bună parte, avea să fie curînd transformată în mormanele de moloz și în lagărele de concentrare ale celui de al doilea război mondial.

Răspunzînd solicitărilor urgente, poezia nu mai desconsideră eclectismul tematic, ba chiar îl întîmpină cu zelul găsirii unei vocații nobile. Înregistrăm simultan o reîntoarcere la romantism și realism, la o re-umanizare a artei în care experimentul de seră sau de laborator nu mai satisface. Standardele severe impuse de Pound, Eliot, Williams fac loc unei relaxări în sfera programului estetic, ceea ce permite o îmbrițșare pînă de abnegație a comandamentelor istoriei. Patchen, Rexroth,

«Atelier studentesc»

KENNETH PATCHEN

URȘII PORTOCALII

Urșii portocalii cu ochii blînzi, prietenași
Care se jucau cu mine cînd aveam zece ani
O, dcamne, înainte de plecarea mea în lume,
Labele lor se zdrobiră între valțuri, spinările li se
Pirliseră de zgura fierbinte, burțile moi și increzătoare
Fuseseră surprinse de lovituri de picior, limbile smulse,
Iar eu coboram prin păduri
Către riul urît mirositor cu Whitman
În ediția Haldeman-lulius
Și am stat acolo jucîndu-mă cu degetul
Prin copertă — Ce știe el despre
Urșii portocalii cu blana lor îmbicsită cu praf de cărbune
Și garda națională venind de la
Wheeling să păzească intrarea abatajelor
Cu baionetele la armă rinjind spre greviști?
Mi-amintesc că noaptea puteai să pui margarete
Pe pervazul ferestrei.
A doua zi erau așa de pline de funingine
Că nu-ți mai dădeai seama ce sînt
Al naibii noroc au mai avut urșii mei portocalii.

Rukeyser se rallază aspirațiilor și idealurilor proletariatului. La Patchen, protestul social de factură marxistă se asociază cu tentativa redimensionării lumii prin aventura suprarealistă sau prin recursul la unele din valorile necompromise ale creștinismului. Fuziunea celor trei elemente, niciodată realizată pe deplin, atestă tocmai situația de criză acută pe care o trăia generația sa, confruntată cu necesitatea stringentă de a salvagarda prin orice mijloace civilizația de la piele.

Și după război Patchen continuă să subscrie aceluiași idealuri, să militeze în numele aceluiași imperative. Sinceritatea și curajul, lirismul său uneori discret, alteori patetic, fac din personalitatea sa modelul pilduitor al generațiilor postbelice, mai ales al poezilor beat, angajați și ei, nu mai puțin tranșant, într-o acțiune contestată și înnoitoare de mare anvergură. Statura lui Patchen se profilează tot mai impunător pe firmamentul poeziei americane, crescînd neîncetat pe măsură ce poezia aspiră larăși spre demnitatea ultărilor de sine.

ȘTEFAN STOENESCU

O, RÎULE DE FOC

O, riule de foc
Inundă întreg pământul.
Oamenii au distrus mirificele drumuri
Și orașele lor s-au chircit ca negrele broaște riiase
În livezile vieții.
Nimic nu e pur, sau adevărat, sau ca fată
Dăruită iubirii, sau față de care să fii bărbat.
Minunile acestui pământ american
Duhnesc în aerul tare al munților;
Cum au ajuns oamenii șobolani bolnavi?
Cum pot ei să-și chiție mureșia?
La canal cu cultura voastră de dugheană
Și cu tot ce ați mai născocit.
N-o să se acopere dangătul de clopot
Nu-l atingeți cu labelle voastre scîrboase !

O, riule de foc
Revarsă-te peste acest pământ american
Încă prefăcătoria și disprețul infumurat
Pentru ceea ce nu e rentabil . . .
Cît i-ați plăti lui Cristos ca să mai moară odată?

ELEGIE PENTRU FĂURITORII DE CÎNTECE

Iată, cîntăreții părăsesc grădina înnegurată
Nesăbuiți și sfinții stau nemișcați, fără de lumină
Mîinile niște zdrențe, cîndva au cunoscut iubirea
Instrumentele le scapă și putrezesc pe pământ.
Nebunii Domnului ne părăsesc.
Copacul s-a uscat în floare

Kenneth Patchen s-a născut în 1911 în familia unui muncitor oșelar din statul Ohio; a lucrat el însuși în oșelărie sporadic urmînd cursuri liceale și universitare. A debutat în 1936 desfășurînd de atunci o activitate prodigioasă; manifestîndu-se de asemenea în roman și pictură. Urmînd tradiția lui Blake și Lear își ilustrează majoritatea volumelor, realizînd în mai multe rînduri suite de picto-poeme de mare putere de sugestie. Excelență mai ales în satiră și în poeme de dragoste; cultivă balada și forme libere; scrie critică și în ciuda unei maladii a coloanei vertebrale care îl înclește timp de aproape trei decenii la pat, participă activ la mai toate momentele de efervescentă creație de după cel de al doilea război mondial. Se stinge din viață în 1972 lăsînd în urmă o operă vastă care își așteaptă studiul și o recunoaștere în cercurile academice, cercuri ce i-au refuzat atenția, din motivele lesne de înțeles, în timpul vieții. Printre principalele volume remarcăm: *First Will and Testament* / Primă dorință și testament (1939); *The Teeth of the Lion* / Măselele leului (1942); *Red Wine and Yellow Hair* / Vin roșu și păr galben (1949); *Orchards, Thrones and Caravans* / Livezi, tronuri și caravane (1952); *Because It Is* /

Al zăpezilor plins nebunesc și
În culcușul gidelui — codoșească rumoare
Acestea sînt cîntecele ce-mi mai amintesc.

Soarele oglindește pe apa înroșită
Lanțurile zăngăne pe stîncă însîngerată.
Aceasta este crucea

pe care și-a făcut-o omul;
Și aceasta, roata . . . și amarul, foamea
frica și durerea
pe care omul le-a făurit

Spre pierderea spiritului său, rațiunii și lumii sale.
Fiarele sînt dezlănțuite înăuntru. Facă-se voia omului.
— Crima nemerniciei noastre —
Așa precum a fost la începuturi,
Va sfîrși — în adîncul milului.

CÎT DE BĂTRÎNĂ E LUMEA

CÎT DE BĂTRÎNĂ E LUMEA ! Și cît de frumos fiecă lucră trainic
. . . gîtul de fată; întinsa delicatețe a pădurilor; fărîmele de
pămînt care sînt apă, cîmpuri, orașele; expresia gurii în așteptarea
sărutului; respirația copilului; liniștea zăpezii încă neumblată.

Un cap uriaș saltă peste acoperișul satului
Cineva strigă din ușă-n ușă
Murphy, Murphy, vezi de friptură !
(O să ne veselim cu toții într-o zi !)

Intr-o regiune aproape de zidul plăcerii
Două companii de soldați se înfierbîntă.
Știi cum vine asta. Schimbăm flautele.
Muzica-i mai bună, nu ?

Pentru că există (1960); Hallelujah Anyway / Alciula oricum (1966); numeroase culegeri de poeme în proză.
romanele The Journal of Alblan Moonlight / Jurnalul lui A.M. (1941) și Memoirs of a Shy Pornographer /
Memoriile unui pornograf timid (1945) sînt cotate ca printre cele mai importante reușite ale literaturii
existențialiste americane.

NOTĂ: Echivalările în română ale poemelor s-au realizat prin conlucrarea celor 14 studenți ai
Grupei 667A în cadrul Seminarului-Atelier de traduceri de la Facultatea de limbi germanice a Uni-
versității din București, în spiritul preocupării constante de a perfecționa integrarea învățămîn-
tului cu cercetarea și producția. Au participat: Dolina Balica, Daniela Butcă, Georgeta Hrișcu-
Tundrea, Cornelia Ionescu, Dolina Ionescu, Lidia Iordăchescu, Mariana Luptaciu, Lena Ochig-
ștefănescu, Măriuca Stanciu, Gabriela Stănăgăliă, Ligia Stănculescu, Rodica Șerban-Juravie, Liliana
Urian și last but not least, Gabriel Pislaru.

Frecați bucătăria băieți,
Că tot arde casa. (O să ne veselim cu toții într-o zi !)

Nu se murdăresc niciodată . . . visurile oamenilor . .
Parcă văd vremea cînd toate popoarele
Vor trăi împreună în pace și iubire,
Și nu va fi nici ură, nici crimă, nici spaimă . .

Un cap uriaș saltă peste acoperișul lumii
Cineva strigă din casă în casă . . .
Etc.

PENTRU MAMA MAMEI MELE

Vint. Flori. Sat frumos.
1847.

Așa-i toamna, Jenny.
Frunzele zgîrie
Steaua solitară.

Verzi mai sînt frunzele, Jenny.

Simțirea într-un trup tînăr și cald . . .

Ciinii se dau
La luna posacă.
Răi mai sînt ciinii, Jenny.
Își fac dragostea tristă
Peste chipul tău adormit.
Zăpadă. Ploaie. Așa e viața . . .

DE CE SĂ FIE CIOCÎRLII ?

Se crăpa de ziuă cînd uriașul
Ajunse la pomul copiilor
Fețele le străluceau ca merele albe
Pe ramurile reci și întunecoase.
Și rochițele și hăinuțele lor
Se undulau moale în bătaia vîntului.

Nu rîse, nu plînsese și nici nu tropăi
Cu picioarele-i greoaie. Se puse de îndată pe lucru
Culegîndu-l și punîndu-i cu blîndețe
Într-un coș de nulele prins
De umăr cu o chingă aurie.
Numai unul a căzut — un pui plăpînd de om

Cu părul de culoarea laptelui cînd e îndoit cu apă.
Căzu în iarba-naltă
Și nu-l putu găsi
Deși căută pînă cînd degetele
Îi sîngerară și lumina se revărsă întreagă.

Amenință cerul cu pumnul
Și-l ocări strașnic pe Dumnezeu.

Dar nu primi nici un răspuns, așa că
Îngenunche lîngă copac
Și punîndu-și brațele în jurul trunchiului
Scutură.
Pînă cînd copiii căzură
În iarbă. Atunci sări și tropăi
Și îi făcu piftie și totuși nu-și găsi liniștea.
Luă coșul pe jumătate plin și îi dădu foc.
Tîrindu-l de toartă pînă ce
Totul a ars văzu
Doi bărbați pe cai în spume apropiindu-se
Dinspre tărîmul oamenilor
Și scoțîndu-și un fluieraș de argint
Din buzunar cîntă cîntec
După cîntec pînă ce au ajuns în dreptul lui.

CA SA FII SFÎNT, FII PE DEPLIN TU ÎNSUȚI

Dat pentru totdeauna. Caută
Florile

Sufletului.

Să fii un ochi. Să spunem
Suflet. E un lucru cumplit.
Tare și cald, e nevoie de bărbați
Pentru asta.

Mîșcîndu-se ostenite, păsările oamenilor
Sînt prea încărcate de război ca să mai știe
Zborul.

Ele zac pe străzi ruinate
Unde moartea-și umple mîinile
Avide. Zimbește. Dar dragostea
Plînge.

Viața și tinerețea și sufletele oamenilor
Plîng
Și sînt nemîngiate.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

«Galaktika» și literatura română de science-fiction în Ungaria

Intitulată sugestiv *Galaktika*, prestigioasa revistă maghiară de literatură științifico-fantastică care, în ultimii ani, a publicat numeroase opere de certă valoare, — între scriitorii traduși figurînd elita science-fiction-ului mondial — își consacră cea de-a 12-a apariție literaturii de acest gen din România.

Primul număr al periodicului a apărut în anul 1972, avînd pe coperta a doua — ca un paradox — pronosticul lui Michel Butor privind « sfîrșitul apropiat » al literaturii pe care, revista, prin debutul său, încerca să o reprezinte. Iată însă că, de atunci, nu numai literatura științifico-fantastică s-a îmbogățit cu valoroase opere pe plan mondial, dar și oglinda acestei ramuri a literaturii, revista *Galaktika*, — an de an mai cunoscută și mai prețuită în lume. După primele apariții, episodice, revista apare, acum, bilunar, și a fost declarată, la cel de al doilea congres european de SF, ținut în 1974 la Grenoble, « cel mai bun magazin de science-fiction din Europa ».

Galaktika este, așadar, atît o revistă de literatură specializată cît și un calet antologic de prim rang reflectînd literatura universală a genului. În coloanele ei au văzut lumina tiparului numeroase opere semnificative, creații ale clasicilor și ale contemporanilor deopotrivă. Nu este, desigur, de mirare că autorii anglosaxoni și cei sovietici au fost și sînt bogat reprezentați în paginile ei. De la un timp se observă totodată o accentuată tendință spre structurarea unor numere axate pe literatura SF a unei singure țări. Astfel numărul 3 prezenta science-fiction-ul francez numărul 6 cele mai bune creații scurte din Italia, numărul 11 literatură științifico-fantastică sovietică (cu texte din Maïakovski, Iefremov, Uspenski, și cu desene pe teme cosmice făcute de cosmonauții sovietici).

Și iată că neobositul Kuczha Péter, inițiatorul și animatorul principal al periodicului, ne propune o antologie de literatură de anticipație românească, menită să demonstreze atît aprecierea de care se bucură autorii din țara noastră în Ungaria prietenă cît și intensificarea circulației valorilor, după întîlnirile reprezentanților acestui gen la diferitele manifestații internaționale organizate în ultimii ani. Studiul introductiv al lui Ion Hobana înfățișează atît începuturile anticipației românești, cît și stadiul actual al genului, în contextul creației mondiale. Mica antologie cuprinsă în revista budapestană, precum și esul introductiv reliefează valabilitatea estetică a genului științifico-fantastic în cadrul mai amplu al literelor românești contemporane. Larga diversitate tematică și stilistică a literaturii românești de anticipație este oglindită în bogăția sumarului, unde regăsim cu plăcere, în excelențe traducerii literare, numele lui Mihai Dragomir, Cicerone Theodorescu, Nina Cassian, Vladimir Colin, Adrian Rogoz, C. Culeșan, Victor Kernbach, Voicu Bugariu și alții. E de menționat faptul că, receptiv la multiplele dimensiuni ale universului uman reflectat prin modalitatea specifică a science-fiction-ului, culegerea conține și scrieri a căror apartenență la gen nu este univocă dar a căror prezență apare justificată totuși prin larga sa deschidere și modernitate de viziune, întemeiată pe concepția științifică despre lume.

Se cuvine în sfîrșit adăugat că numărul 12 al revistei *Galaktika* prezintă această remarcabilă selecție românească într-un context vizual extrem de atrăgător, ilustrator fiind cunoscutul vrăjitor al graficii moderne M.C. Escher.

ĂGOSTON HUGO

**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

**Corectura
LIDA IGIROȘIANU**

Secolul 20

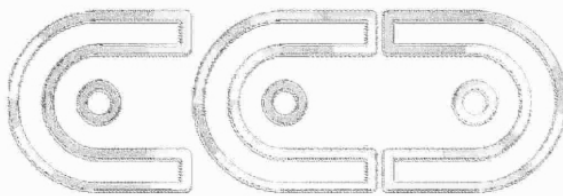
**REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. — TEL. 30.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.80
BUCUREȘTI**



Tiparul executat
la Întreprinderea
Poligrafică
«Arta Grafică»

Lei 7

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

